Centre
de
VANVES

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

CENTRE NATIONAL D'ENSEIGNEMENT A DISTANCE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

TEXTES SERIES 1 à 14

DEUG MUSIQUE 2ème année - UVMM 203 A
(387...)

Rédacteur Mme BELTRANDO-PATIER

Référence Z - 7315 T

Ces cours sont strictement réservés à l'usage privé de leurs destinataires et ne sont pas destinés à une utilisation collective. Les personnes qui s'en serviraient à d'autres usages, qui en feraient une reproduction intégrale ou partielle, une traduction, sans le consentement du Centre National d'Enseignement à Distance s'exposeraient aux poursuites judiciaires et aux sanctions pénales prévues par la loi n° 57 298 du 11 mars 1957.

Directeur de la publication: Paul SENTILHES *imprimé au centre de VANVES*

TEXTE SERIE 1

La monodie religieuse

Bibliographie :

J.Y. Hameline, Le chant grégorien, Paris, Presses de l'Ile de France, 1961.

S. Corbin, L'Eglise à la conquête de sa musique, Paris Gallimard, 1960.

A. Machabey, La Notation musicale, Paris, P.U.F., coll. que sais-je ?, n° 514, 1952

L. Moulin, La Vie quotidienne des religieux au Moyen Age, Paris, Hachette, 1978

G. Duby et R. Mandrou, Histoire de la civilisation française, Paris, A. Colin, 1968, t. I (Moyen Age au XVI^e siècle).

Ce chapitre concerne la musique occidentale du début de l'ère chrétienne jusqu'au XII^e siècle, répertoire religieux exclusivement. Le répertoire profane sera étudié dans notre second chapitre (série 2).

quelques définitions :

Monodie : chant à une seule voix

plain-chant : "planus cantus" par opposition à "cantus mensuratus", terme tardif désignant le chant grégorien en raison de son caractère rythmique oratoire (fondé sur le rythme de la parole) et non musical.

chant grégorien : terme générique désignant le chant monodique de l'Eglise chrétienne, en référence au Pape Grégoire le grand.

Plan du cours :

Introduction

I - Etude historique : 1° origines 2° époque précarolingienne 3° romanisation 4° Evolution et décadence

II - Etude technique : 1° modalité 2° rythme 3° styles et formes

III - la monodie religieuse après le chant grégorien : 1° trope 2° théâtre liturgique

IV - La notation : 1° historique de la notation 2° notation moderne du plain chant

Conclusion

Sources musicales. discographie.

Introduction

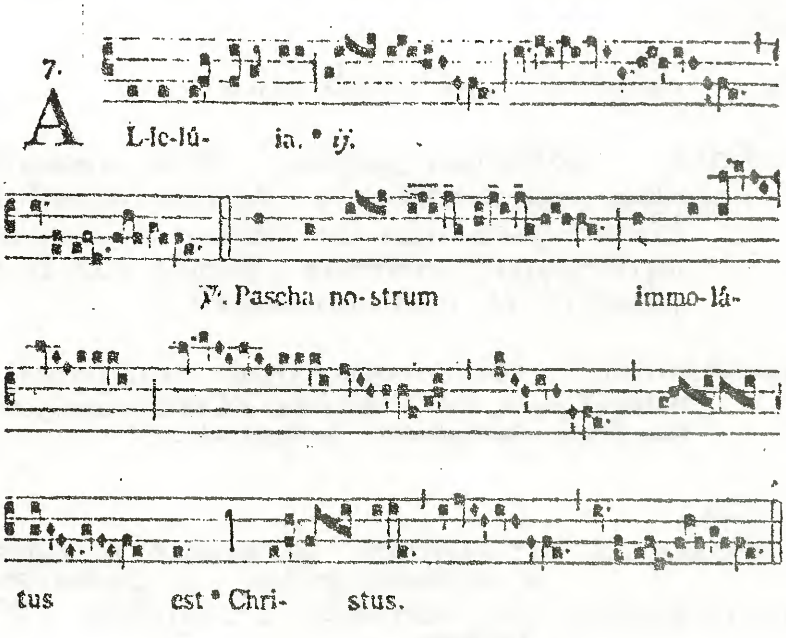
Le chant grégorien est un répertoire musical lié au culte : il est donc difficile de l'étudier hors de son contexte religieux sous peine de le réduire, de lui enlever toute signification.

C'est, par ailleurs, un fait de civilisation : il témoigne, dans sa constitution, de choix très révélateurs des influences qui concourent à former la civilisation et la musique occidentales; il témoigne aussi d'influences religieuses et politiques marquantes (Rome, l'Empire carolingien).

Mais il reste difficile à saisir : transmis oralement pendant un millénaire (manuscrits notés au début du X^e siècle), puis noté de façon incomplète, selon nos critères actuels tout au moins, nous n'en avons qu'une idée approximative et, surtout très sujette à des variations historiques. Chaque époque a sa propre vision du grégorien, ses règles d'exécution, ses modes. Le XIX^e siècle a tenté une restauration plus scientifique (Abbaye de Solesmes) mais qui a l'inconvénient de fixer ce répertoire dans une esthétique que l'on hésite à dépasser. Esthétisé par les musicologues, plus ou moins rejeté par l'Eglise actuelle, le grégorien est perdant en actualité, authenticité et beauté.

Aujourd'hui, à côté d'un nouvel élan de la musicologie grégorienne (Dom Cardine, Sémiologie grégorienne, 1970), le grégorien semble profiter d'une mod des répertoires extrême-orientaux comme de toutes les musiques méditatives ou rituelles. Détourné de sa finalité liturgique, le grégorien devient musique, objet d'un jugement esthétique, désir d'interprétation.

L'étude du chant grégorien est à la fois l'aventure de mille ans de musique en même temps qu'une forme d'art très achevée, dont la théorie est à la source du développement de toute musique occidentale ultérieure.



Alleluia (Dimanche de Pâques)

I - Etude historique

1° - les origines

- héritage judaïque : présent dans les formes de psalmodie et de récitation d'origine synagogale,
- héritage gréco-romain : manifeste dans la théorie, la modalité,
- emprunts populaires vraisemblables, surtout pour les chants d'assemblée.

Tous les répertoires liturgiques se créent de la même manière. La constitution du psautier huguenot ou du répertoire hussite présente les mêmes variétés de sources, la même volonté de détournement d'une musique existante.

L'attitude de l'Eglise est cependant très stricte : elle accepte la musique à la fois comme perfectionnement moral et comme médiation vers Dieu, mais désire écarter toute idée de jouissance[1]. En ce sens, elle refuse les instruments de musique (ils sont impurs, ayant des connotations païennes ou immorales[2]) ainsi que le culte de la personnalité (pas d'artistes, chanteurs, compositeurs ; la modestie est de règle).

Cela pose d'ailleurs un grave problème car la Bible est remplie d'allusions aux instruments de musique. Les Pères de l'Eglise prennent l'habitude de les déclarer symboliques : les "cymbales retentissantes" sont les deux lèvres qui se rapprochent pour louer Dieu, etc...

2° - Epoque précarolingienne

Les liturgies sont très diversifiées, selon les régions, selon les autorités locales. J.Y. Hameline utilise le terme de "terroirs" pour désigner toutes les variantes dont sortira, plus tard, le répertoire romain.

Parmi ces répertoires, les plus connus sont, le répertoire milanais ou chant ambrosien (St Ambroise, évêque de Milan, +397), le répertoire hispanique ou mozarabe et le répertoire gallican (la Gaule). Le répertoire romain n'est encore qu'une de ces nombreuses variantes.

---

1 - " L'Eglise primitive ne tolère la musique que comme un moyen de perfectionnement moral et comme une partie quelconque du culte divin" S. Corbin, in <u>Histoire de la Musique</u>, Gallimard, coll. La Pléiade, p.652.

2 - Plaute dans <u>Le Carthaginois</u> fait dire à l'un de ses personnages : "Tu aurais dû, en parlant, t'accompagner d'un tambourin car tu m'as l'air plus propre à faire le mignon que le brave". Acte IV, ed. Garnier, trad. H. Clouard, p.187.

Z - 7315 T

3°- La romanisation

Affaire politique et religieuse, la romanisation débute en 752 avec le voyage de l'évêque de Metz, Chrodegang, à Rome. Cette réforme religieuse avait été rendue nécessaire par la détérioration de la situation de l'Eglise à la fin de l'époque mérovingienne; mais elle ne se fit pas sans difficultés[1]. Rome, elle-même, doit se réorganiser et surgit, a posteriori, l'image-symbole de Grégoire le grand (Pape de 590 à 604) dont on fait le précurseur inspiré, voire le compositeur.

Ces réformes touchent la liturgie, le culte et le répertoire. Il s'agit de s'adapter et de penser "more romano" (à la romaine). Cet acte d'autorité constitue un stress important pour les consciences : c'est un coup de frein et une entrave réelle à la créativité. J.Y. Hameline y voit un élément de rupture et de discontinuité[2].

---

1 - La réforme liturgique carolingienne : repères chronologiques : les personnages, les réalisations.
J.Y. Hameline, in Histoire de la musique, Bordas, p. 22

La réforme liturgique carolingienne : repères chronologiques

742	Chrodegang évêque de Metz Influence de saint Boniface, réformateur religieux de la Germanie Conciles francs	
751	Pépin le Bref, roi des Francs	
753-754	Mission de Chrodegang Voyage du pape Étienne II en Gaule	A Metz, instauration de la liturgie et de la cantilène romaines
760	Le pape Paul I^{er} envoie un *Antiphonaire* à Pépin le Bref	Règle des chanoines, aménagement du chœur, *schola cantorum*
765	A Rouen, séjour du chanteur romain Siméon	
768	Charlemagne, roi des Francs (prolonge la réforme ecclésiastique et liturgique de son père)	
772	Le duc Tassilon impose le chant romain en Bavière	
775	Consécration de Saint-Denis	
782	Alcuin à la cour de Charlemagne	
	Rayonnement de l'abbaye de Corbie (Adalard abbé)	
785	Paul Warnefrid constate que Metz ne suit pas le chant de Rome	
789	*Admonitio generalis* (décrets réformateurs de Charlemagne)	
	Construction de l'abbaye de Centula-Saint-Riquier	
796	Alcuin à Tours	
v. 799	Tonaire de Saint-Riquier (latinisation des noms grecs des modes)	
800	Charlemagne empereur Un *De musica* d'Alcuin ?	
805	Nouveaux édits réformateurs	
814	Mort de Charlemagne	

2 - " En effet, à la différence de ces situations où l'approche ethno-historique met en évidence une transmission-tradition orale <u>per usum</u> fondée sur la continuité et une relative homogénéité culturelle, il faut reconnaître dans la diffusion impérative du répertoire romain sur le territoire de l'Empire un élément de rupture et de discontinuité. S'il y a bien ici transmission au moyen de techniques à prédominance auditive, liées à un type d'action chantée comprenant encore une grande part de réalisations <u>in vivo</u>, on ne saurait ici sans fausser les données parler de tradition, quand c'est précisément de l'inverse

l'écriture viendra bientôt soutenir les mémoires défaillantes et fixer définitivement les habitudes musicales nouvelles.

Privés d'initiatives locales, les musiciens vont se lancer dans d'autres formes de composition : le trope[1] et la polyphonie[2].

Une autre part de la créativité s'investit dans la dramatisation des textes liturgiques sous forme de théâtre[3] (cycle de Noël, cycle de Pâques).

Trope, polyphonie, théâtre, représentent autant de soupapes de sécurité permettant la composition et surtout l'expression, en marge du répertoire fixé par Rome.

Définitions :

Trope : "des tropes sont des chants (texte et mélodie) qui constituent une introduction, une intercalation ou une addition insérée soit dans un chant liturgique de la messe romaine (texte liturgique de base), soit dans un chant de l'office". Corpus troporum, Stockholm.

Polyphonie : chant ou composition à plusieurs voix.

4° - Evolution et décadence

Chanté polyphoniquement, adapté ou transformé par le trope, le répertoire souffre surtout sur deux points : la modalité s'affaiblit, le rythme se modifie au contact de nouveaux solfèges rythmiques imposés par la musique à plusieurs voix.

En 1614, est publiée, à Rome, l'édition dite "médicéenne[4]" du plain-chant, rythmée en longues et brèves, selon la technique de la mesure à l'antique. Le répertoire, toujours en usage, est donc rythmé selon les usages du temps et l'accompagnement du plain-chant se fait dans des tons de transition proches de notre tonalité moderne.

Le XIXe siècle tente une restauration sur des bases scientifiques. L'Abbaye de Solesmes entreprend l'étude et la publication des manuscrits : en 1889 paraît la Paléographie musicale par Dom Mocquereau. Une édition est prévue : elle verra le jour en 1905 sous le titre d'édition "vaticane", l'instigateur étant le Pape Pie X.

Les travaux actuels s'orientent vers la sémiologie, mouvement représenté par Dom Cardine depuis 1950, qui consiste à interroger le signe (ici le "neume") pour en tirer toutes les indications d'exécution. Un Graduel neumé de Dom Cardine est paru à Solesmes en 1966.

Sémiologie : science étudiant les systèmes de signes.

Paléographie : science de la notation

neume : signes de notation en forme de points ou d'accents à l'origine, puis de forme carrée, sur portée.

---

1 - Voir étude du trope p. 15

2 - la polyphonie sera étudiée dans notre 3e chapitre (série 3)

3. voir p. 16

4 - d'après le nom des mécènes, les Medicis.

II _ Etude technique

1° Modalité

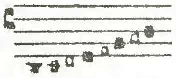
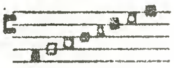
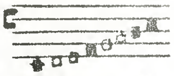
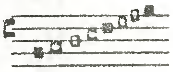
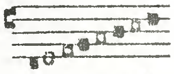
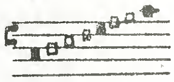
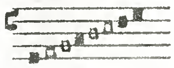
quelques définitions :

authente : éclatant[1], aigu, brillant

plagal : grave, réduit

8 tons ou modes, fondés sur l'échelle diatonique et formant l'octoechos. Chaque ton ou mode est caractérisé par sa finale grave et sa dominante. Chaque mode a son ethos ou manière d'être, sorte d'expression symbolique qui lui est propre. La dominante a un rôle purement mélodique, sorte de pivot.

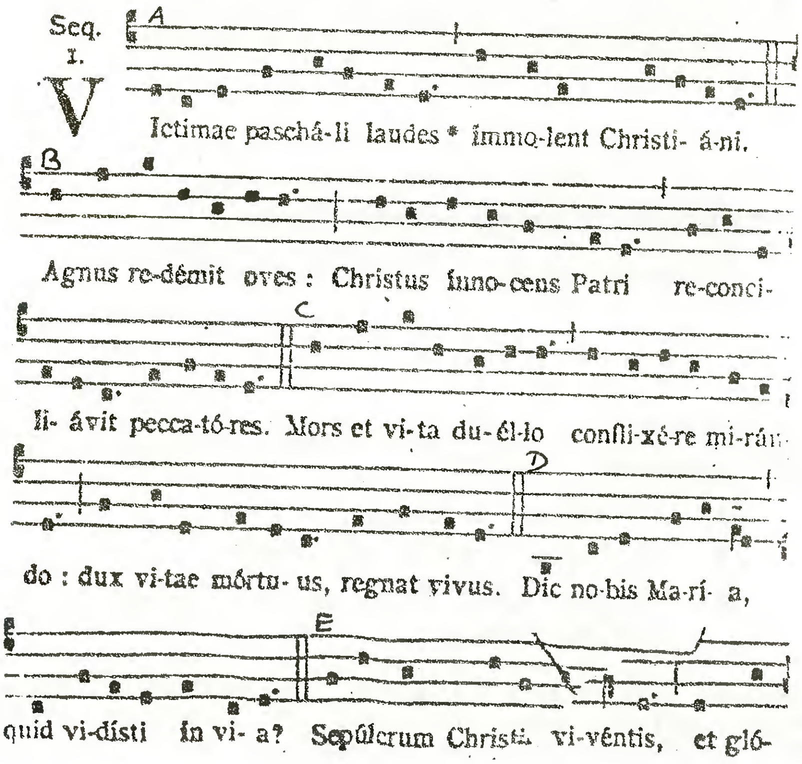
LA MODALITE GREGORIENNE CLASSIQUE

numérotation couplée	catégorie	numérotation simple	terminologie médiévale	octaves modales théoriques	finale	teneur
I protus	authente	1	dorien		RE	la
	plagal	2	hypodorien		RE	fa
II deuterus	authente	3	phrygien		MI	ut(si)
	plagal	4	hypophry-gien		MI	la
III tritus	authente	5	lydien		FA	ut
	plagal	6	hypolydien		FA	la
IV tetrardus	authente	7	mixolydien		SOL	ré
	plagal	8	hypomixo-lydien		SOL	ut

S. Gut et D. Pistone
in *Le Commentaire musicologique du grégorien à 1700*, p.14

1 - Madame d'Aulnoy écrit dans ses *Relations d'Espagne* (XVII°) que l'on brûlait des condamnés sur des bûchers aux couronnements des rois afin que ces couronnements soient "plus authentiques". Ici, ce n'est pas encore le sens d'avéré, attesté, mais le sens ancien d'authente ou brillant, éclatant.

Pour déterminer un mode, on considère la finale, puis les degrés, tels qu'ils s'organisent autour de cette finale. Les degrés essentiels sont appelés <u>cordes</u> ; c'est la "charpente sonore du mode".
Chaque mode possède en outre son "vocabulaire caractéristique" fait de formules, cadences, ornementations, typiques du mode.
Le si peut être bémolisé ; c'est la seule altération du système -



Séquence de Pâques <u>Victimae paschali laudes</u>

La séquence est en 1er mode, ou mode de ré, soit :

1 Ré authente à petite échelle (imparfait)
2 à échelle normale
3 Ré plagal

Phrases

1 - A . E
2 - B . C
3 - D

<u>etc</u> ...

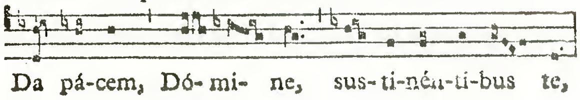
2°- rythme

Le rythme grégorien est libre, c'est-à-dire qu'il ne se réfère à aucune mesure préétablie, à aucun système de valeurs. Il faut donc, par l'analyse de la pièce, en retrouver l'ordonnance. Un jeu d'élans et de repos[1], d'accents, de "posés"...
"le bon rythmicien grégorien est celui qui ressentira et respectera en même temps, et les exigences de l'enchaînement purement mélodique, et les exigences du mouvement verbal, et la dynamique de l'échelle modale, et les intentions de la neumatique. Respectueux de la forme intégrale, il libérera le rythme vrai, loin des dangers inverses d'un retour pur et simple au mouvement oratoire banal et d'une mécanisation du mouvement musical par une synthèse rythmique qui ne tienne pas compte de tous ces ordres à la fois" (J.Y. Hameline)

---

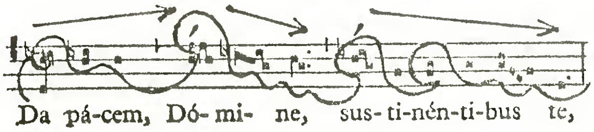
1 - <u>arsis</u> et <u>thesis</u> en grec.

1 - Introït . *Da pacem* (18e dimanche après la Pentecôte)



2 -

3 -



Exemple d'analyse rythmique, cité par J.Y. Hameline (Le chant grégorien, p. 97)

1 - l'édition moderne
2 - la transcription rythmée
3 - les principes d'un geste de direction ou "chironomie"[1]

L'édition de Solesmes comprend un certain nombre de signes rythmiques placés sur ou à côté des notes ou neumes : points, episèmes verticaux et horizontaux.

D'autres théories du rythme ont été proposées. La théorie mensuraliste proposait l'interprétation selon une mesure fixe, déterminée. Elle a été abandonnée.

3° Styles et formes

A l'origine était la psalmodie ou chant des psaumes. Ces psaumes ont gardé une place très importante dans le rituel (messe et office).

Trois formes de psalmodie :

- psalmodie directe : exécution du psaume par un chanteur, selon des formules préétablies
- psalmodie responsoriale : le chanteur alterne avec un choeur, qui après chaque verset entonne une "responsa" ou une acclamation (idée de refrain)
- psalmodie antiphonique : 2 choeurs alternent, chacun la moitié du psaume. l'antienne (petite mélodie) y revient régulièrement.

---

1 - méthode de direction chorale qui permet d'indiquer à l'aide du mouvement de la main non seulement le tempo mais également le mouvement mélodique

La composition se fait par organisation de ces éléments de base et donne lieu à trois genres principaux :

Quelques définitions :

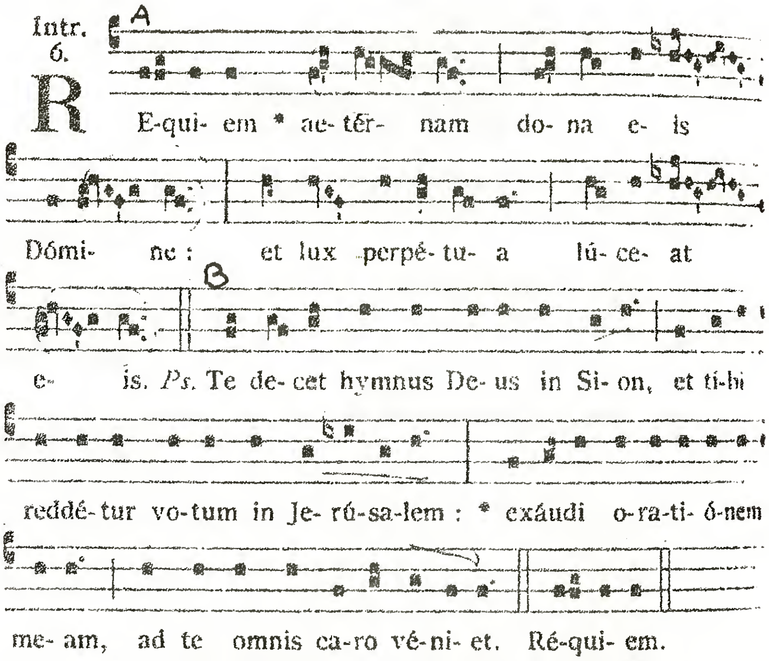
- mélodies types : schémas musicaux sur lesquels on peut adapter différentes paroles
- mélodies centons[1] : mélodies constituées de petits fragments (centons) par juxtaposition, selon une très ancienne technique d'improvisation.
- mélodies originales : mélodies fixées, texte et musique.

centonisation : technique d'assemblage d'éléments segmentaires puisés dans un répertoire limité par le type modal imposé : formules d'intonation, formules de développement, formules de cadences.

mélisme : vocalise

style syllabique : à chaque syllabe correspond un seul son

Les styles sont également au nombre de trois :
- style mélismatique
- style orné
- style syllabique



Introït de la Messe des Morts

style mélismatique : Alleluia p. 5
style orné : Introït A p. 12
style syllabique : { Introït B
séquence p. 10

Tous ces éléments vont se retrouver combinés pour former les pièces de la messe. L'office sera composé principalement de psaumes et d'hymnes (pièces de forme strophique).

---

1 - un centon en latin est un tissu rapiécé.

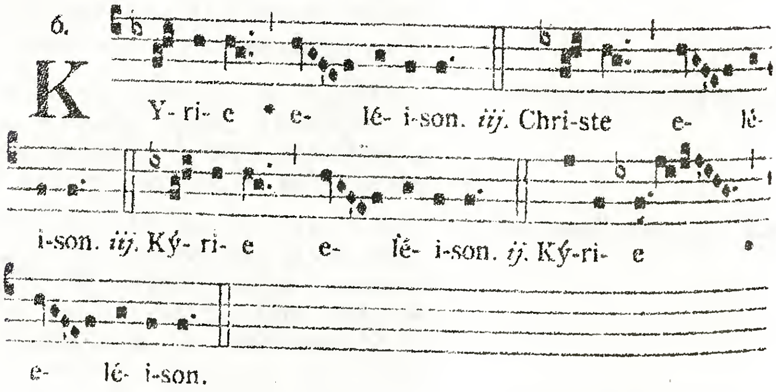
La messe contient deux séries de pièces : celles du "propre" (spécifiques pour chaque dimanche ou fête) et celles du "commun", les mêmes pour chaque dimanche. Il existe donc un répertoire complet du propre pour l'année liturgique et 18 séries de pièces du commun dans lesquelles on peut choisir tel ou tel commun. Cette distinction est importante car on reparlera, à propos de polyphonie, de propre et de commun.

Propre	commun
1. Introït	
	2. Kyrie
	3. Gloria
4. graduel	
5. Alleluia (Trait pour les temps de pénitence)	
6. Séquence (pour les fêtes)	
	7. credo
8. offertoire	
	9. Sanctus
	10. Agnus Dei
11. Communion	
	12. Ite Missa est

Pièces du propre	nature	forme musicale définitive
Introït	antienne et psaume 1 seul verset	A B A (reprise de l'antienne) voir exemple p. 12
graduel	repons (refrain) et 1 verset de psaume	A B
Alleluia	repons et psaume (1 verset), la psalmodie est très ornée et reprend à la fin du verset la mélodie du repons	A B A voir exemple p. 5
Trait	psalmodie directe	forme continue
Séquence	trope (composition récente)	forme couplée (à répétitions) voir exemple p. 10

offertoire	repons a perdu son psaume	A
Communion	antienne a perdu son psaume	A

Pièces du commun	nature	forme musicale définitive
Kyrie	des formes du commun ne se rattachent pas à la psalmonie	triple invocation AAA BBB CCC AAA AAA AAB ABA CDE EFE forme à répétitions de type litanique. Nombreuses formules différentes - exemple p. 14
gloria		forme continue
credo		forme continue
Sanctus		forme à répétitions
Agnus dei		3 invocations A B A A A A A B C
Ite missa est		une simple phrase



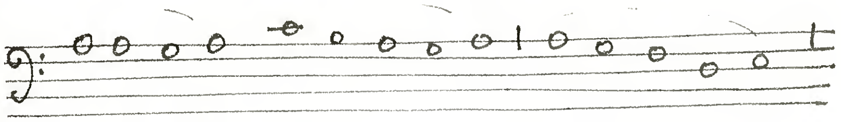
Kyrie, Messe des Morts, forme:
A (x3) A (x3) A (x2) B
(iij = idem, idem, idem)

III - La monodie religieuse après le chant grégorien

1° le trope

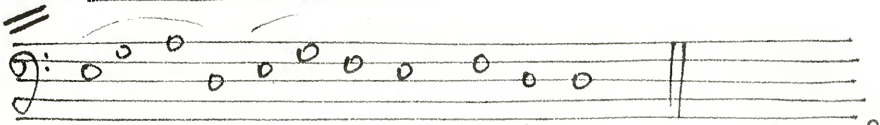
Le trope ... chant ajouté, texte et musique. Il est né d'une réaction du monde musical contre un répertoire figé.

Le trope serait né à Jumièges (Normandie) au IXe siècle : les moines ayant peu de mémoire auraient placé des paroles sous les longues vocalises de l'Alleluia pour mieux les retenir. Un recueil noté serait arrivé entre les mains des moines de St Gall (Suisse) et aurait particulièrement intéressé Notker le Bègue, lui-même poète.



Texte : Kyri - e ———

Trope : omnipotens genitor deus etc....



Texte e ——— le i son

Trope ....

exemple : Trope de Kyrie (extrait) les paroles liturgiques sont remplacées par un texte nouveau, de distribution syllabique : omnipotens etc... .

Les différentes catégories de tropes peuvent se caractériser ainsi (classification de J. Chailley)

- trope d'adaptation : paroles nouvelles sous une vocalise allant jusqu'à l'échange des textes (cf Kyrie, ci-dessus)
- de développement : on commence à toucher à la musique pour une meilleure adaptation du nouveau texte
  cas des séquences (voir p. 16)
- d'interpolation : Le texte musical et liturgique est respecté mais on y intercale des commentaires texte nouveau et musique nouvelle.
  Ave Verum est un trope de Sanctus
- d'encadrement : Prélude et postlude nouveaux encadrant une pièce intacte. Le trope dialogué de l'introït de Pâques donnera naissance au théâtre liturgique.
- de complément : C'est un trope d'encadrement, détaché de son texte de base. Devenu indépendant, il trouve place dans la liturgie entre deux pièces officielles. C'est le conduit.
  A St Martial de Limoges, il prend le nom de versus (pièce en vers).
- de substitution : on remplace totalement, musique et paroles, une pièce, par un trope.
  O filii, chanson pieuse, remplace le Benedicamus Domino de la fin de la messe.

On classe ces tropes actuellement de façon plus générique en tropes logogènes et tropes mélogènes selon qu'ils touchent au texte (logos) ou à la musique (melos).

Définitions:

Séquence: trope de développement d'un Alleluia. Son nom d'origine est "versus ad sequentias" ou Pro sequentia, abrégé en Pro S.a et lu "Prosa".

La séquence ou prose

Développement de l'Alleluia, c'est une pièce syllabique, en vers. De son texte de base, elle garde l'assonance A, comme une sorte de rime favorite[1].

La forme en est souvent couplée AA BB CC etc...

Certains noms sont associés aux séquences: Wipo serait l'auteur du Victimae (séquence de Pâques); Notker, Adam de St Victor auraient écrit des séquences.

Le succès des séquences est tel qu'au XVI siècle, le Concile de Trente intervient et n'en autorise plus que 5 pour l'année liturgique[2] et quelques unes, d'usage local, pour les saints patrons.

2°. Le théâtre liturgique

Le trope de l'introït de Pâques est à l'origine d'un gigantesque mouvement théâtral:

"quem quaeritis in Sepulcro, ô christicolae
Jesum Nazarenum crucifixum, ô coelicolae"...

"On a peine à croire que, de ces deux phrases chantées, une immense littérature, allant jusqu'à des Mystères de plus de 34000 vers au XVe siècle, ait pu naître et cependant, il en est bien ainsi" (G. Cohen, Lettres chrétiennes au Moyen-Age, Paris, A. Fayard, 1957, p. 33).

Le berceau de cet art serait, d'après le Bénédictain anglais St Ethelwold (entre 965 et 975), l'Abbaye de Fleury-sur-Loire.

Bientôt la liturgie de Noël revendiquera son quem quaeritis ("que cherchez vous") mais, cette fois, dans la crèche et non dans le sépulcre, mais toujours sur la même mélodie.

Le répertoire s'enrichit ensuite d'un Jeu de St Nicolas et d'un Massacre des Innocents, représentés le 6 Décembre et le 28 Décembre.

1- en rime, des féminins, des neutres (pluriel en a)
melodia
organa
pneuma
harmonica
symphonia
cantica
cantilena
carmina
cymbala
lyra ... tous ces mots désignent le chant et la musique.

2- Victimae Paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Lauda Sion, Dies irae, Stabat Mater -

On passe ensuite au théâtre semi-liturgique : musique plus développée et introduction de la langue vulgaire. Un des premiers témoignages est le *Jeu des Vierges sages et des Vierges folles*, XIe siècle.

Le théâtre va bientôt quitter l'église pour le parvis où il pourra développer ses décors (enfer, paradis); mi-parlé mi-chanté, il mêle instruments, danses, chants liturgiques dans un véritable spectacle (*Jeu d'Adam* XIIe siècle)

Le XIIIe siècle verra le développement du théâtre en langue vulgaire, *Jeu de St Nicolas*, *Miracle de Théophile*, dont le seul lien avec le drame religieux est l'exécution du *Te Deum*, en fin d'oeuvre.

IV – La Notation

1° – historique de la notation

Un système d'accents[1] symbolisant les mouvements de la voix est attesté dès 850 ; ces accents vont petit à petit prendre forme et se situer sur une portée. On passera de l'accent-aide mémoire à la partition entièrement notée, destinée à être lue et non complétée à l'aide de la mémoire - Guy d'Arezzo connaît et vante les mérites de la portée au XIe siècle.

Cette notation ne rend compte que de la hauteur des sons. La notation du rythme est inexistante. Pourtant, des lettres donnent des indications de nuances et de mouvement

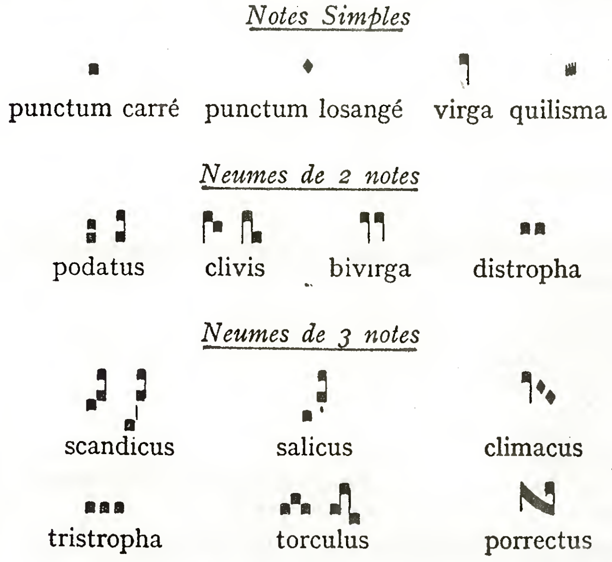
c → celeriter → rapidement

t → tenete → retenir

La notation par accents va laisser place à la notation neumatique (notes carrées) toujours sur portée, d'où dérive la notation moderne du chant grégorien.

2° – notation moderne du plain chant

Elle se fait sur 4 lignes, clefs d'ut et de fa, sans signes de mesure. Les notes ou neumes sont isolées ou groupées sous forme de neumes composés.



Des points et des accents rajoutés indiquent les temps forts et les principales articulations de la phrase.

Les barres figurent des respiration, ou, plus importantes, des fins de phrases.

Tableau des principaux signes ou neumes

1 - situés au dessus du texte littéraire, sans portées

Conclusion

L'étude du chant grégorien demande un effort mais elle permet des découvertes, tant au niveau du répertoire qu'en ce qui concerne l'évolution de la musique occidentale. Ce chant, source de toute théorie musicale, est aussi porteur d'une aura symbolique profonde. Même mal aimé, torturé par des modes d'exécution fantaisistes, il arrive encore à convaincre lorsqu'il est cité dans tel motet de Lully ou telle oeuvre de Berlioz.

Toutefois sa restitution reste un problème ; les jeux de restauration/dé-restauration que nous avons évoqués laissent à penser qu'il faut se garder de toute démarche théorique, même scientifique. Pour J.Y. Hameline, "les styles pourront diverger, ils seront tous également admirables, dans la mesure où la mélodie intégrale y resplendit dans sa vérité. Plus que toute autre forme d'expression musicale la monodie, qui doit se passer de l'intelligibilité harmonique ou polyphonique, requiert de ses exécutants perspicacité et intelligence" (in Le chant grégorien, p. 108).

Sources musicales

Nous conseillons aux étudiants de consulter un "Paroissien grégorien" comprenant en un seul volume les chants de l'année liturgique à l'usage d'un culte paroissial.

Discographie sommaire

Les grandes abbayes, (Solesmes en particulier), ont signé des disques prestigieux.

En dehors de ces "monuments" nous avons particulièrement apprécié deux disques :

1° Gregorianische Gesänge, par le Deller Consort
(disque allemand) FSM 53317 HMF
comprend une sélection de base très intéressante : la messe de Pâques et la messe des Morts, dans une interprétation très musicale.

2° "Moines et troubadours", Schola Cantorum de Londres,
dir. Denis Stevens
Harmonia Mundi HM 441
choix très nouveau d'hymnes, tropes, séquences. L'accent est mis sur le para-liturgique d'habitude peu enregistré.

La monodie profane

Bibliographie :

H. I. Marrou, Les Troubadours, Paris, Seuil, coll. Histoire, 1971

P. Bec, Anthologie des Troubadours, Paris, 10/18, série "Bibliothèque médiévale", 2/1979.

J. Chailley, Histoire musicale du Moyen Age, Paris, PUF, 2/1969

R. Lasne, Anthologie bilingue de la poésie allemande, Paris, Marabout Université, 1967, 2 vol.

Ce chapitre concerne la chanson savante des troubadours et trouvères au XII[e] et au XIII[e] siècle. En fin de chapitre vous trouverez quelques éléments d'étude sur l'art de la chanson hors de France.

Il s'agit d'un répertoire de chansons savantes, notées, qu'il ne faudrait pas confondre avec la chanson populaire spontanée qui existe parallèlement mais que le manque de témoignages nous empêche d'étudier.

quelques définitions :

Trouver / trouvère / trouveurs, vient de l'occitan trobar, vieux français trover, latin tropare ... "faire des tropes"
le trouvère / troubadour compose, c'est-à-dire "trouve", texte et musique

Troubadour, trouveur (terme générique) de langue d'oc, sud de la Loire

Trouvère, trouveur de langue d'oïl, nord de la Loire

Jongleur, vient de l'occitan joglar, vieux français jogler latin joculare, ... plaisanter, badiner.
Le jongleur est un amuseur, un interprète plus ou moins saltimbanque et non un compositeur.

ménestrel, fin XIII[e] siècle ; musiciens au service d'un maître.

Plan du cours :

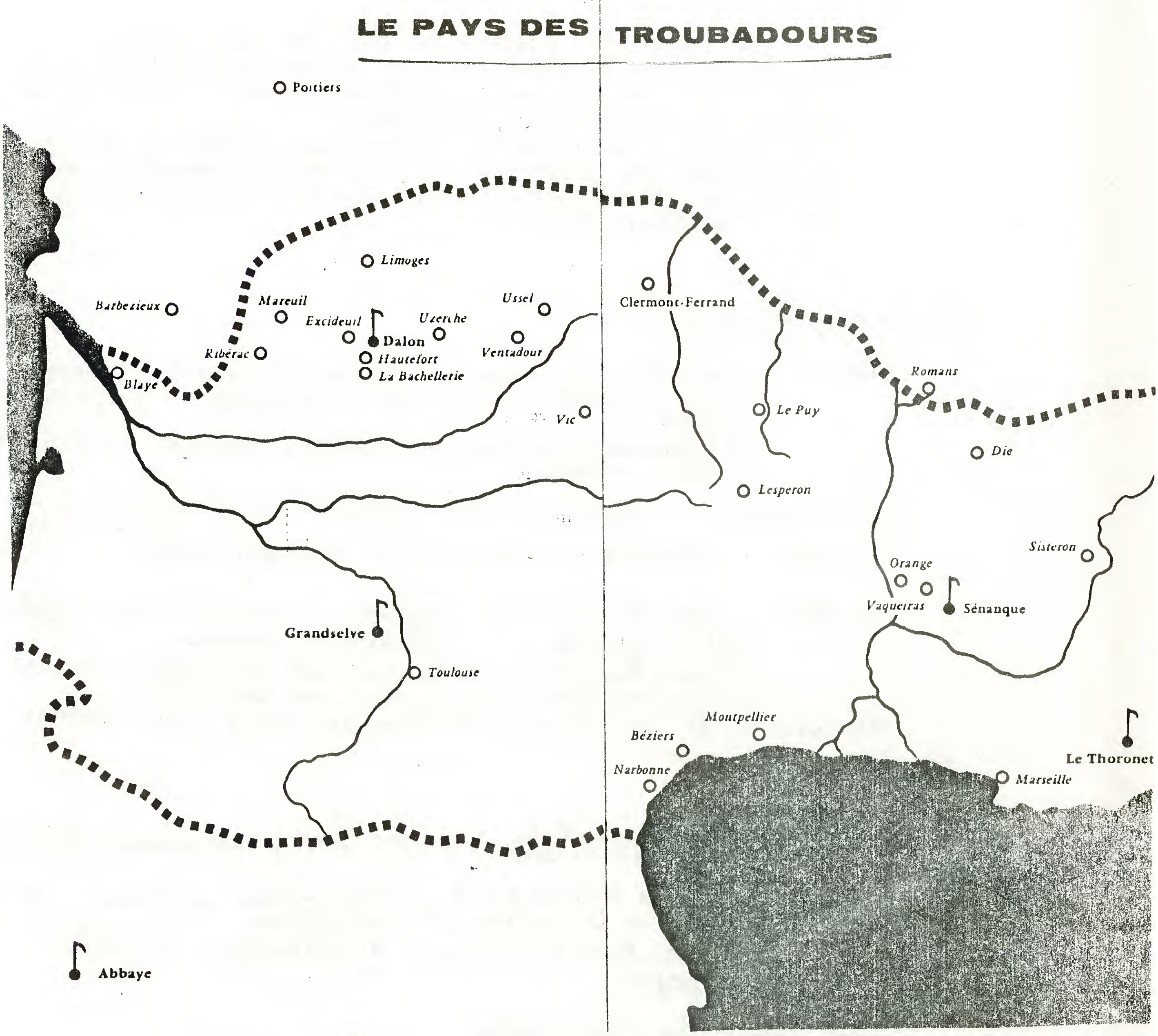
Introduction
I. Etude historique : 1° les origines, 2° les personnages, 3° des sources musicales
II. Etude littéraire et musicale : 1° les genres et formes, 2° la mélodie et le rythme, 3° l'exécution
III. Les trouveurs hors de France : 1° Allemagne 2° Italie 3° Espagne
Conclusion
Sources musicales. discographie

18 Z - 7315 T

Introduction

Troubadours et trouvères se partagent la France aux XII° et XIII° siècles. Les troubadours, dès les années 1100, occupent le sud de la Loire et s'expriment en langue d'oc. Les trouvères, un peu plus tardifs (60 ans de décalage) se situent au nord de la Loire et s'expriment en langue d'oïl, rencontre linguistique de dialectes locaux, normand, bourguignon, picard, champenois...

Chanteurs, compositeurs, poètes, ils célèbrent l'amour courtois, la fin'amor. De classes sociales très diverses, on rencontre parmi eux les plus grands seigneurs (Guillaume IX de Poitiers) comme les représentants des couches sociales les moins favorisées (Colin Muset). De puissants protecteurs ou mécènes les favorisèrent : le rôle d'Aliénor d'Aquitaine fut spécialement important.



Carte de H.I. Marrou in Les Troubadours, p.20.

I. Etude historique

1° Les origines

La lyrique latine (versus à St Martial de Limoges), les chansons latines de moines itinérants (Carmina Burana) constituent une tradition poétique et musicale. Les lieux géographiques concordent (Poitou / Limousin)

La chanson populaire peut également avoir constitué un apport; il est difficile d'en juger faute de témoignages

La poésie arabe pourrait également avoir inspiré les poètes français. Connue par les croisades et la proximité des Arabes d'Espagne, elle pouvait présenter, dans son raffinement et ses thèmes d'inspiration, un aspect très attractif. Des témoignages de l'influence arabe sont par ailleurs manifestes en architecture ou en sculpture à la même époque.

Le XIIᵉ siècle est également une période de "renaissance" intellectuelle : redécouverte des Anciens, renouveau philosophique, développement de l'art roman, montée de l'art gothique ... la poésie comme la musique (débuts de la polyphonie écrite) témoignent de cette effervescence.

Les théories de l'"amour courtois" semblent refléter des conditions de vies difficiles incluant la protection de la lignée, la coexistence dans la société féodale. La femme prend de l'importance, à la fois garante et médiatrice entre les classes sociales. Vertu et savoir (beauté, éventuellement) lui confèrent un caractère semidivin qui la rendent comparable à Marie.

2°. Les personnages

- Les premiers troubadours : foyer limousin

Guillaume IX de Poitiers 1071 + 1127
on possède de lui une dizaine de pièces.
grand seigneur, il se "croisa" en 1101.

Marcabru vers 1100 + vers 1150
enfant abandonné; de la région de Moissac
grand voyageur; laissa une cinquantaine de pièces.

Eble de Ventadour vers 1090 + 1149
Vassal de Guillaume de Poitiers. On n'a aucune oeuvre de lui mais on sait qu'il composa et favorisa les arts 1

Jaufre Rudel vers 1120 + vers 1147, Prince de Blaye
auteur de "la Princesse lointaine"; laissa une dizaine d'oeuvres

- Seconde génération : s'étend vers la Provence, l'Italie, le Languedoc et l'Espagne

Gaucelm Faidit vers 1170 + vers 1230
de naissance bourgeoise, fut protégé par Richard coeur de Lion; laisse une soixantaine d'oeuvres

---

1 - Bernard de Ventadour, peut-être son parent, vers 1125 + fin XIIᵉ fut un poète très célèbre; laissa environ 45 chansons.

Bertrand de Born vers 1140 + vers 1205
Très lié à la vie politique du temps ; laissa environ 45 pièces.

Guiraut de Borneil vers 1138 + vers 1215
de condition modeste. Dante le tenait en haute estime
laisse environ 80 pièces.

Certains troubadours trouveront refuge à l'étranger lors de la guerre des Albigeois.

• Dernière génération

Peire Cardenal fin XIIe
grand troubadour provençal. laisse environ 70 pièces.

Guillaume de Montanhagol
Théoricien de l'amour courtois.

Guiraut Riquier "dernier des troubadours"
vers 1230 + vers 1292, de modeste condition, servit le roi de Castille Alphonse le Sage.
laisse environ 90 pièces.

•• Les premiers trouvères arrivent vers 1160, dans le Nord et l'Est

Chrétien de Troyes, XIIe siècle
originaire de Champagne ; écrit des chansons et des "romans" en vers.

Blondel de Nesle vers 1150 + vers 1200
Trouvère du nord (Région de la Somme)

Gace Brulé vers 1159 + après 1213
on lui attribue 59 chansons.

•• L'art des trouvères s'étend ensuite à la Normandie, Picardie, Artois Anjou

Roger d'Andelys

Richard de Fournival

Thibaud de Blason

Audefroy le Bâtard fin XIIe + début XIIIe
Trouvère picard. auteur de 47 chansons.

Pierre de Corbie

•• La dernière période sera celle des grands trouvères

Thibaud de Navarre (Thibaud de Champagne, roi de Navarre) 1201 + 1253
auteur d'environ 80 chansons.

Jean Bretel vers 1210 + 1272
Trouvère d'Arras et protecteur du "Puy"[1] de la ville

Adam de la Halle[2] vers 1245 + vers 1288
Trouvère d'Arras ; compositeur également de musique polyphonique et de jeux.

Charles d'Anjou 1226 + 1285
frère de St Louis ; Roi de Jerusalem.
protégea les arts et écrivit des chansons

3° Les sources musicales

Les chansons sont conservées dans des recueils manuscrits appelés "chansonniers". Toutes les chansons ne sont pas pourvues de leur musique.

Pour les troubadours il existe environ 2500 poèmes en 35 manuscrits principaux. Seules, 270 chansons sont "notées". Pour les trouvères, la situation est différente : beaucoup de chansons sont notées et, parfois, dans plusieurs versions musicales différentes.

Les mélodies sont notées au dessus du texte, sur une portée au nombre variable de lignes. Le type de notation utilisé est la notation carrée, sans signes de mesure[3]. Les chansons des trouvères, influencées par la musique polyphonique, seront parfois mesurées -

Principaux chansonniers de troubadours

Ms. * G, Milan, Biblioteca ambrosiana, ms. R 71 *supra*, dit le *Chansonnier de Milan*.
Écrit au XIVe s. en Italie du Nord. 81 mélodies.

Ms. R, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 22543, dit le *Chansonnier d'Urfé*.
Écrit au XIVe s. en Languedoc. 160 mélodies.

Ms. W, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 844, dit le *Manuscrit du roi*.
Écrit à la fin du XIIIe s. en France du Nord. 46 mélodies.

Ms. X, Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 20050, dit le *Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*.
Écrit vers le milieu du XIIIe s. en Lorraine. 23 mélodies.

* Ms. = manuscrit.

Tableau des principaux chansonniers de la lyrique d'oc. On constate la date tardive de ces manuscrits et le décalage de temps important entre la composition et l'écriture

---

1 - puy (du lat. podium = support), sorte de concours poétique au moyen âge

2 - Voir également pour Adam p.

3 - Voir à ce sujet infra p. 17

II _ Etude littéraire et musicale

1° _ les genres et formes

On distingue deux grands catégories d'oeuvres :
- le registre courtois aristocratisant
- le registre popularisant

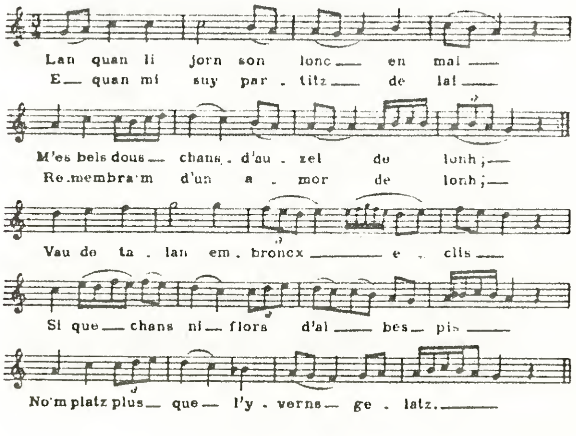
• registre aristocratisant :

La chanson ou "canso", le grand genre[1].
poème à forme fixe - des couplets sont de structure identique. la musique reste la même - 8 ou 9 vers pour chaque strophe.
la chanson se termine par la tornada (envoi) couplet plus court, figurant une adresse au protecteur du poète

ex : Jaufré Rudel, <u>Lanquan li jorn</u> (strophe 1) cité par H.I. Marrou, <u>des Troubadours</u>, p. 91.

Lanquan li jorn son lonc en may
M'es bels dous chans d'auzels de lonh;
E quan mi suy partitz de lay
Remembra'm d'un' amor de lonh :
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No'm platz plus que l'yverns gelatz.

Lorsque les jours sont longs en mai
doux m'est le chant d'oiseaux de loin;
puis, quand me suis parti de là,
me souviens d'un amour de loin :
je vais par tel chagrin courbé
que ni chant, ni fleur d'aubépine
ne me plait plus qu'hiver glacé [67].



---

1 - la chanson "vaut à celui qui la pratique avec succès les plus grands honneurs, et comprend à elle seule l'art tout entier" Dante, <u>de vulgari eloquentia</u> II, 3.

Le sujet de la chanson est la passion amoureuse avec ses obstacles, ses joies, jusqu'à la non-consommation puisque

"le plaisir de cet amour se dissipe quand le désir se trouve accompli"
M. Ermengau, Breviari d'amor, 1288.

Le sirventès (serventois)

proche de la chanson par la forme mais opposé par le contenu. Poème de circonstance, il aborde tous les sujets. sirventès moraux, politiques, littéraires, personnels. Beaucoup de ces chants sont consacrés aux guerres et aux croisades.

Le Planh (complainte funèbre)

variété de sirventès ; c'est une lamentation sur la mort.
ex : Planh de Gaucelm Faidit sur la mort de Richard Coeur de Lion

Les genres dialogués : tenson (débat) et partimen (jeu parti)

discussion entre deux ou plusieurs poètes sur tous sujets : religion, amour, politique, goûts
Toujours en strophes comme la chanson.

• registre popularisant

genres beaucoup plus variés que la chanson et ses dérivés.[1]

La reverdie

chanson de printemps

La pastourelle

plus traitée chez les trouvères. Met en scène un chevalier séduisant une bergère

Chanson d'aube (Alba)

Les amoureux sont séparés par la venue du jour
ex : Aube anonyme

---

1. on trouve également dans ce registre beaucoup plus de pièces anonymes et la possibilité une inspiration populaire.

En un vergier sotz fuelha d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gaita crida que l'alba vi :
« Oi Deus, oi Deus, de l'alba! Tant tost ve!»

En un verger, sous l'aubépin feuillu
tient la dame son ami contre soi,
tant que le veilleur crie que l'aube a vu :
ô Dieu, ô Dieu, cette aube, si tôt vient!

« Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis,
Ni'l mieus amics lonh de mi no's partis,
Ni la gaita jorn ni alba ne vis :
Oi Deus, oi Deus, de l'alba! Tant tost ve! »

Plût à Dieu que la nuit n'ait point fini,
que mon ami n'ait pas loin de moi à partir,
que le veilleur jour ni l'aube ne vit :
ô Dieu, ô Dieu, cette aube, si tôt vient!

« Bels dous amics, baizem nos, eu e vos,
Aval els pratz on chate'ls auzellos.
Tot o faisam en despeit del gilos :
Oi Deus, oi Deus, de l'alba! Tant tost ve!»

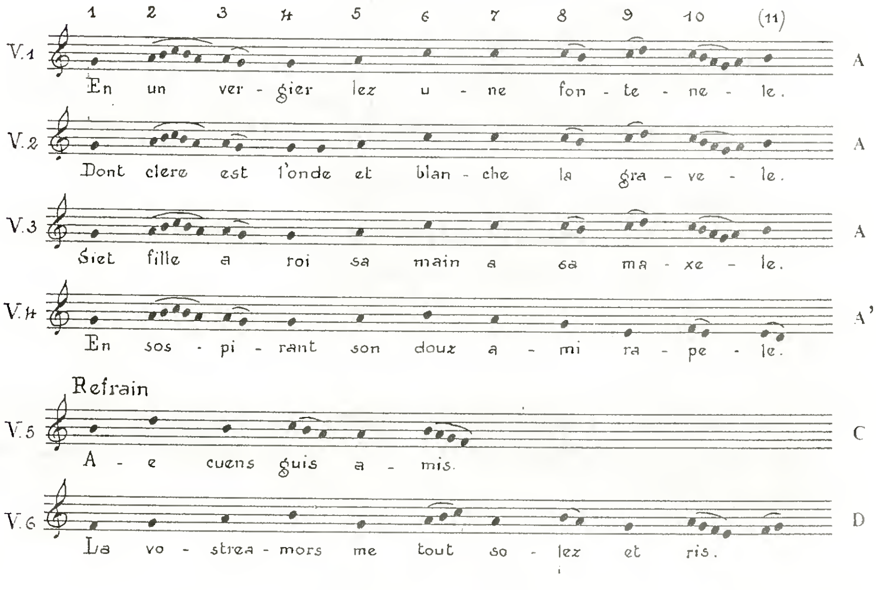
Beau doux ami, baisons-nous, moi et vous,
dans la prairie où chantent oisillons.
Faisons tout ça en dépit du jaloux :
ô Dieu, ô Dieu, cette aube, si tôt vient!

« Bels dous amics, fassam un joc nouvel,
Ins el jardi on chanton li auzel,
Tro la gaita toque son caramel :
Oi Deus, oi Deus, de l'alba! Tant tost ve!»

Beau doux ami, remettons ça un coup,
dans le jardin où chantent les oiseaux,
en attendant que le veilleur flageole :
ô Dieu, ô Dieu, cette aube, si tôt vient [61]!

citée, toute seule, par H.I. Marrou, des Troubadours p.102

Chanson de toile
Au travail (tissage) les femmes pensent à leurs époux partis en guerre.
ex: chanson anonyme de type litanique (à répétition)



Chanson de toile *(anonyme).*
Ms. U, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050, fol. 65 v°.

cité par G. Le Vot, Histoire de la Musique (Bordas) p.60.

Les chansons à refrain et à danser
- rotrouenge
- estampie
- carole
- ballade
- virelai

Musicalement on peut résumer les formes à ces types principaux :

type chanson [1]

4 schémas principaux pour la strophe

ABCDEFGH ABCD EFEF
ABAB CDCD
ABAB CDEF ex : p. 25

type litanique

AAA... et refrain ex : p. 27

type "séquence" ou couplé

AA BB CC DD etc...
ex : le lai ex : séquence p. 40

type à refrain

Couplet (soliste, le "chante-avant")
et refrain (par tous).

2° la mélodie et le rythme

Modalité : l'octoechos est toujours la base de la composition, traité avec beaucoup de liberté. Le mode sera parfois difficile à reconnaître

l'Ambitus [2] : plus large que dans la monodie religieuse confère beaucoup de lyrisque à la phrase

L'ornementation peut être très abondante mais il y a beaucoup de styles différents dans un répertoire aussi varié dans le temps et l'espace.

---

1 - chaque lettre représente une phrase musicale nouvelle, elle même représentant un vers du texte.

2 - l'ambitus d'une phrase est son étendue ou son échelle vocale de la note la plus grave à la plus aigüe. Il se mesure donc par un intervalle.

Le rythme pose un problème
- théorie "modale" : P. Aubry et J. Beck ont tenté d'étendre les rythmes de la musique mesurée au répertoire des trouvères, s'appuyant sur l'existence de deux chansonniers notés.

- Abandonnée, la théorie "mensuraliste" ou "modale" est remplacée par l'étude du poème, du graphisme utilisé, avec toujours l'idée de la faiblesse voulue du support manuscrit 1 et des possibilités nombreuses de variation dans l'exécution, en relation avec les circonstances, le contexte 2.
Les exemples musicaux de cette série sont donnés dans différentes conceptions rythmiques et l'on peut constater là les divergences de la musicologie actuelle.

3° l'exécution

Si déjà la prononciation, le rythme posent problème, que dire du support instrumental ? l'accompagnement n'est pas prévu par le manuscrit mais il est attesté par l'iconographie et par la littérature.

> Le repas fini, on se lave à nouveau, et sans quitter sa place, on prit le vin selon l'usage; puis les nappes furent enlevées; chacun s'installe. Ensuite se lèvent les jongleurs : tous veulent se faire entendre. Alors vous auriez entendu retentir des cordes aux accords divers. Qui sait air nouveau de viole, chanson, descort ou lai, se pousse avant de son mieux. L'un viole le Lai du Chèvrefeuille, l'autre celui de Tintagel; l'un chante celui des Fins amants, l'autre celui d'Ivain. L'un mène la harpe, l'autre viole, ou flûte, ou siffle; la gigue, la rote; l'un dit les mots, l'autre accompagne : musette, pipeau, cornemuse et chalumeau; l'un joue de la mandore, l'autre accorde le psaltérion avec le monocorde. L'un fait jouer des marionnettes, l'autre jongle avec des couteaux; l'un se jette à terre, l'autre cabriole; qui danse avec sa bouteille, passe cerceau ou fait des sauts : nul ne manque à son métier.

Extrait du Roman médiéval Flamenca cité par H.I. Marrou, Les Troubadours p. 41.

---

1 - "L'homme médiéval utilisait l'écrit comme aide-mémoire et négligeait de noter ce qu'il savait variable ou ce qui lui apparaissait aller de soi, la tradition, la coutume". G. Le Vot, in Histoire de la Musique, Bordas, p. 73

2 - "Comme les timbres de la chanson folklorique, la mélodie médiévale est susceptible de variations rythmiques suivant le contexte dans lequel elle était exécutée" - idem p. 73.

III. Les trouveurs hors de France

1° Allemagne

L'art des troubadours et trouvères pénétra en Allemagne avec de nombreux voyages de seigneurs et de jongleurs. Par la vallée du Rhin et le sud de l'Autriche, il pénétra bientôt toute l'Allemagne.

La Minne est l'équivalent de l'amour : hohe Minne ou fin'amor et niedere Minne, banal sentiment d'amour.

Les mêmes genres se retrouvent :

Tage Lied	chanson d'aube
Lied	Canso
Kreuzlied	chanson de croisade
Leich	lai

et toutes les chansons de danse.

Les auteurs sont les Minnesänger (chanteurs d'amour), plus tard les Meistersinger (XVI°) organisés en corporations.

Le style musical est proche du trouver français dont il est inspiré.

Les images poétiques sont en revanche beaucoup plus spécifiques : déjà paraissent les thèmes de la chasse, du faucon, de la forêt, de la neige, du tilleul (de l'arbre), accompagnés de beaucoup de notations de couleurs et de sons.

Les auteurs : parmi eux,

Dietmar von Eist env. 1150.1200

Walther von der Vogelweide env. 1170.1230
le plus grand ; voyagea en France et Italie

Wolfram von Eschenbach env. 1175.1220
auteur de chansons et Romans (Parzival)

Gottfried von Strasburg (XIII°)
écrivit un Tristan

Frauenlob † 1318
le dernier des Minnesänger

2° Italie

De nombreux troubadours français allèrent en Italie. Ils y trouvèrent refuge au moment de la guerre des Albigeois. Certains furent admirés du grand poète Dante.

Les genres musicaux pratiqués sont les mêmes qu'en France :

ballata	ballade
tenzone	tenson
contrasto	castourelle
canzone	canso

Les auteurs : parmi eux

Alberto Malaspina

Lanfranc Cigala
Gênes
Sordello XIII° siècle
Mantoue
Bartolommeo Zorzi

3° Espagne

Le Roi Alphonse le Sage (1223 - 1284) s'entoura de savants et de musiciens. Compositeur lui même, il réunit des oeuvres musicales

Le recueil le plus intéressant de cette période est le manuscrit "EL Escorial J B 2" soit les 400 chansons "cantigas de Santa Maria" (XIII° siècle).

Conclusion

Le trouver s'éteint à la fin du XIII° siècle, sérieusement concurrencé par la polyphonie. La chanson savante sera reprise dans le répertoire polyphonique du XIV° siècle. Certains musiciens comme Guillaume de Machault seront d'ailleurs à la fois poètes et compositeurs.

—

Sources musicales

Jean Maillard, *Anthologie de chants de troubadours*, Nice, ed. Delrieu, 1967

Jean Maillard, *Anthologie de chants de trouvères*, Paris, ed. Zurfluh, 1967

Discographie sommaire

"Chansons des Troubadours", par Gérard Le Vot, [Grand Prix du disque Ch. Cros] SM 37 30.1043
Studio SM

"Chansons des Trouvères", par Gérard Le Vot, SM 37 3011.51
Studio SM

"Le chant des Troubadours", Ensemble G. de Machaut de Paris, Arion, ARN 38503.

Chansons der Troubadours, Studio der frühen Musik, "Das Alte Werk" SAWT 9567.B. Telefunken.

Cantigas de Santa Maria, Clemencic Consort, Harmonia Mundi, HMB 977.

—

TEXTE SERIE 3

LES DEBUTS DE LA POLYPHONIE
L'ARS ANTIQUA

Bibliographie:

Rappel: { J. Chailley, Histoire musicale du Moyen Age..., [référence[1] série 2 p. 20]
A. Machabey, La notation musicale..., [série 1 p. 4]
L. Moulin, La vie quotidienne des religieux..., idem }

G. Reese, Music in the middle ages[2], Londres, J.M. Dent, 1947.

A. Seay, Music in the medieval world, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall, 2/1975

G. Duby, L'An Mil, textes présentés par G. Duby, Paris, Julliard (Archives), 1967.

Ce chapitre fait le point sur les débuts de la polyphonie puis aborde l'étude du XII° et du XIII° siècle en polyphonie. Il se prolongera par la période de transition amenant à 1320, origine de l'ars nova (XIV° siècle).
Vous le trouverez traité dans les manuels sous le titre d'ars antiqua; dans le Bordas "la musique de l'époque gothique; le siècle de saint Louis".

Plan du cours:

Introduction
I. Naissance de la polyphonie : 1° Les témoignages 2° les problèmes posés
II. Le XII° siècle : 1° École Aquitaine ou de St Martial de Limoges
2°. École de Notre Dame ou Parisienne
III. Le XIII° siècle "Ars Antiqua":
IV. La période de transition : 1270.1320
V. L'écriture de la musique polyphonique
Conclusion
Sources musicales. discographie

---

1 - Référence donnée dans ce cours, séries 1 ou 2

2 - Deux ouvrages en langue anglaise, d'accès assez facile. Vous les trouverez en bibliothèque et aurez avantage à les parcourir en examinant soigneusement les exemples musicaux.

Introduction

XIIe et XIIIe siècles représentent une période intense d'activité musicale et intellectuelle : période de "renaissance" à la fois au sens de "nouveau départ" et au sens de "retour" à des valeurs antiques de civilisation dans les lettres et les arts. Le style gothique se développe[1] (Notre Dame de Paris, 1163) ; les universités s'organisent (Paris, Montpellier, Oxford, Bologne). La musique y est enseignée dans un cycle d'études nommé quadrivium et qui comprenait l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ce cycle scientifique est complété par le trivium groupant les disciplines littéraires.

> "A cette époque-là, les lettres fleurissaient à Paris. Il n'y avait jamais eu auparavant, à n'importe quelle date et dans n'importe quelle partie du monde, que ce fût à Athènes ou en Egypte, une telle multitude d'étudiants. Il ne faut pas chercher la raison de cet état de choses uniquement dans l'admirable beauté de Paris mais aussi dans les privilèges spéciaux que le roi Philippe, et avant lui son père, accordèrent aux gens désireux de s'instruire. Dans cette grande ville l'étude du trivium et du quadrivium [...] était tenue en haute estime. Mais la foule se pressait avec un zèle particulier autour des chaires qui enseignaient l'Ecriture Sainte ou de celles consacrées à la solution des problèmes de théologie"
>
> William d'Armorique, 1210.

Musicalement, ces deux siècles[2] montrent l'épanouissement du style polyphonique et le passage du chant de rythme libre — planus — au chant mesuré — mensuratus —. Ce grand mouvement est contemporain de celui des trouvères (XIIe et XIIIe siècles) et l'on peut constater de nombreux rapports mélodiques et poétiques entre les deux répertoires.
A côté du répertoire savant des polyphonistes et des trouvères existe encore un répertoire populaire spontané dont nous n'avons aucune trace. Nous n'étudions donc jamais qu'une partie de l'activité musicale du temps et encore, selon des documents dont la représentativité est parfois discutable. Des découvertes peuvent remettre en question nos connaissances déjà extrêmement lacunaires.

---

1 -

Art gothique et œuvres musicales contemporaines

Cathédrales gothiques (date de mise en chantier)	*Œuvres musicales* (à l'exception des anonymes)
Sens (1140) Saint-Denis (1144)	
Laon (1155) Noyon (1155)	
Paris (1163) Soissons (1180) Chartres (1194)	Léonin, *Magnus liber organi* (v. 1180) Pérotin, *Viderunt* et *Sederunt* (1198-99)
Reims (1210) Amiens 1220) Beauvais (1227) Sainte-Chapelle (1242)	
Strasbourg (façade, 1276)	Adam de la Halle, *Jeu de Robin et de Marion* (v. 1283) *Roman de Fauvel* (1314-16)

2 -

Les écoles musicales de l'ère gothique

1100	École aquitaine ou style de Saint-Martial (1100-1160)	
1150 ↓ 1160	École parisienne ou école de Notre-Dame (1150-1250)	
1200 ↓ 1250	*Ars antiqua* 1250-1320	1226 ↓ 1270 règne de Saint Louis
1280 1300 ↓ 1320	Période de transition *Ars antiqua/Ars nova* 1280-1320	

I - Naissance de la polyphonie

quelques définitions:

Polyphonie = musique à plusieurs voix, par opposition à monodie (1 seule voix)

organum : composition polyphonique en mouvement parallèle, utilisant à la voix principale, un fragment de plain-chant.
pluriel : organa

teneur ou tenor : voix principale de l'organum.

discantus (déchant) : polyphonie par mouvement contraire

conduit : chant polyphonique paraliturgique, sans teneur empruntée.

"organiser" : mettre en organum un fragment de plain chant

voix organale = voix ornementale

"organiste" : compositeur d'organa

diaphonie = à 2 voix

La polyphonie n'est pas née spontanément à l'époque du moine Hucbald (IX' siècle), le premier à en parler clairement. Le théoricien médiéval intervient toujours après coup: Hucbald a donc théorisé un fait probablement déjà existant.

D'autres documents plus anciens "semblent" parler de pratiques polyphoniques mais avec des termes très vagues et dans une langue difficile à bien traduire.

Par ailleurs, les études d'ethnomusicologie attestent ces pratiques polyphoniques dans bon nombre de civilisations. L'occident médiéval ne devrait pas faire exception.

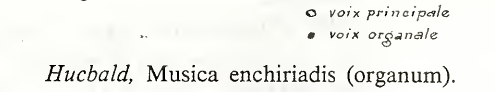
Les instruments de musique accompagnant le chant monodique ne devaient pas automatiquement le doubler ? N'y aurait-il pas là encore une possibilité de polyphonie?

On pourrait donc conclure de la sorte : La polyphonie a pu exister à titre de pratique[1] d'exécution destinée à embellir le chant; toutefois les théoriciens n'en parlent réellement qu'à partir du IX' siècle et la musique polyphonique n'est notée qu'au XII' siècle.

1°- Les témoignages

IX' siècle	Huchbald de Saint-Amand	Musica Enchiriadis
1030	Guy d'Arezzo	Micrologus
1100	Jean Cotton d'Afflighem	De Musica

Hucbald définit la polyphonie comme la réunion "harmonieuse" de voix différentes. Le chant liturgique respecté est accompagné parallèlement, selon diverses formules dont il donne des exemples. Ce parallélisme sera rompu au début et en fin de pièce (pour conclure), ainsi que dans le cas d'intervalles proscrits comme la quarte augmentée "diabolus in musica".

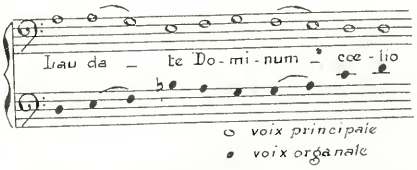


Hucbald, Musica enchiriadis (organum).

---

1 - En 1477 dans son traité sur le Contrepoint J. Tinctoris parle encore de ceux qui chantent polyphoniquement "sur le livre" (en improvisant, à la lecture du texte monodique de base) et de ceux qui pratiquent le contrepoint écrit, qu'il appelle res facta.

Jean Cotton envisage le mouvement contraire et la possibilité de faire durer les notes de la teneur pendant que la voix supérieure aura plus de mobilité : un certain style "fleuri" s'annonce.



J. Cotton, De musica cum tonario.
(Exemple de mouvement contraire).

2° les problèmes posés

choix des intervalles :
les intervalles de 4te et 5te semblent alors les plus doux aux oreilles des théoriciens (voir l'exemple d'Hucbald). Il est vrai que mathématiquement, ils s'expriment par les rapports les plus simples et flattent en cela le penchant scientifique des théoriciens.
Pythagore constitue d'ailleurs une référence, secondé par Tubal, forgeron biblique qui aurait vérifié avec des marteaux de différents poids, les lois des cordes vibrantes.

choix du répertoire :
On "organise" exclusivement la musique d'église et jamais les chansons. Affaire de solennité, affaire de science ... la polyphonie se développe en milieu monastique et non chez les poètes.
Il faut imaginer le musicien d'église, expert en son art, improvisant "sur le livre" au cours de la célébration du culte.

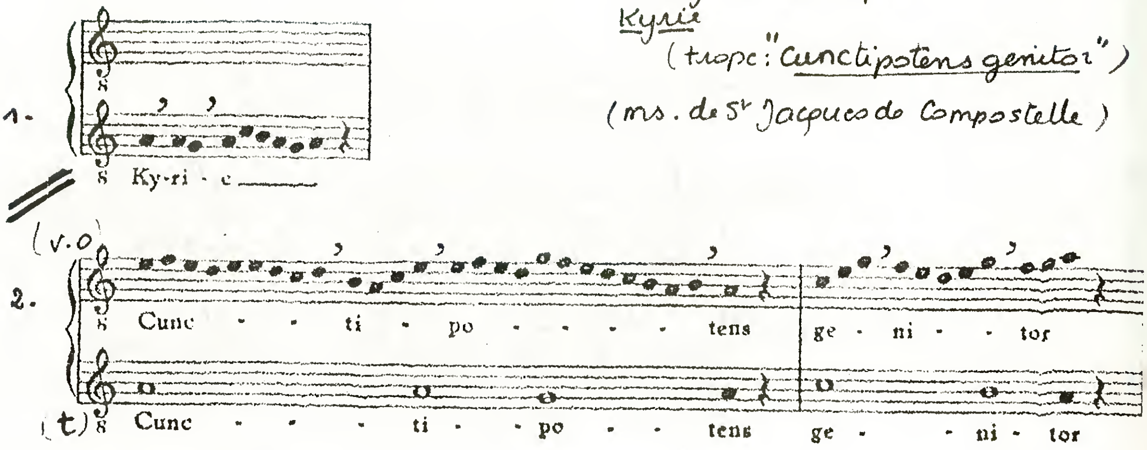
Cette situation "expérimentale" se poursuit jusqu'à la fin du XIe siècle.
L'Angleterre, pour elle, préfère un chant parallèle, le gymel (cantus gemellus) procédant par intervalle de 3ce.

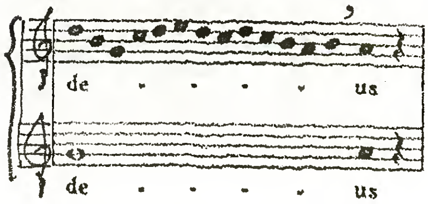
II - le XIIe siècle

1° - Ecole Aquitaine ou de St Martial de Limoges (1re moitié XIIe)
Parallèlement au développement de l'art des troubadours, il existe autour de St Martial de Limoges et en région aquitaine une école polyphonique développée.

- Témoignages et sources musicales : les "manuscrits aquitains" conservés à la Bibliothèque nationale de Paris
le "Codex Calixtinus", manuscrit de St Jacques de Compostelle, parfois rattaché à une école parisienne.
- Genres musicaux : organa à vocalises sur notes allongées de la teneur.
sont organisés des versus et tropes, principalement.
La notation rythmique est très peu avancée : il faut interpréter ces pièces. On utilise souvent les modes rythmiques, tels qu'ils se développeront à la fin du XIIe siècle.
Le nombre des voix est de deux ; le Codex Calixtinus (vers 1140) contient le premier organum connu à 3 voix.

organum tropé
Kyrie
(trope : "Cunctipotens genitor")
(ms. de St Jacques de Compostelle)





etc...
etc...

1. 1er Kyrie en plain chant
2. 2e Kyrie tropé en organum à 2 voix
teneur allongée (t)
voix organale vocalisée (v.o)

écriture par mouvement contraire ; les points de consonance (rencontre des 2 voix) sont bien respectés : 5te, octave, unisson ...

2° Ecole de Notre Dame ou parisienne (2e moitié XIIe siècle)

Se développe autour de l'Église cathédrale (mise en chantier en 1163) et correspond au développement littéraire et artistique de l'Île de France.

École de Notre-Dame : courants de pensée et œuvres musicales			
	Traits de civilisation *	*Œuvres musicales*	*Formes musicales*
1150	« Dieu est lumière » *		Apogée de l'*organum*
		Léonin, *Magnus Liber* (v. 1180)	
1200		Pérotin, *Viderunt* et *Sederunt* (v. 1198/99)	
	« L'Age de raison » *	Œuvres anonymes	Motet et conduit
1250			

* selon l'historien G. Duby

- Sources musicales : souvent copiées a posteriori (XIIIe)
  les manuscrits de Wolfenbüttel 1 et 2
  manuscrit de Madrid, de Florence
  manuscrit de Montpellier (en partie seulement, manuscrit très hétérogène)
- les auteurs et les oeuvres :
  Léonin (vers 1180) auteur du Magnus Liber organi (45 organa à 2 voix)
  Pérotin (vers 1190) abrégea le Magnus Liber de Léonin et écrivit des organa et conduits à 2 et 3 voix ainsi que 2 organa à 4 voix, des "quadruples" le Viderunt (1198) et le Sederunt (1199)

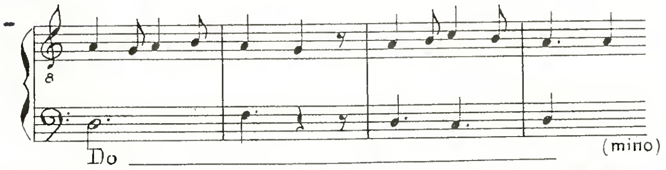
- les genres musicaux :
  organa de 2 à 4 voix : toujours sur teneur liturgique allongée. les voix ornementales ou organales sont en vocalises de plus en plus abondantes → style mélismatique ou fleuri.
  Le rythme, beaucoup plus individualisé, est traité en séquences homogènes qui alternent.
  Des phrases de plain chant ou des passages moins vocalisés permettent de faire avancer le texte liturgique de base que la teneur de l'organum fleuri ralentit considérablement.

conduit : oeuvre polyphonique à 2 ou 3 voix dont la teneur est inventée et non liturgique.
le style est plus vertical (moins vocalisé)

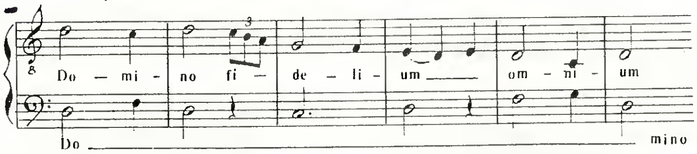
clausule : sorte de résumé-conclusion pour terminer un organum. la teneur n'est plus allongée mais rythmée comme les autres voix, le rythme plus allègre.

Motet : cette forme naît au début du XIIIe siècle par adjonction de paroles (petits mots → motet) à la clausule d'organum. c'est donc encore un effet des tropes : mettre des paroles sous une musique vocalisée -

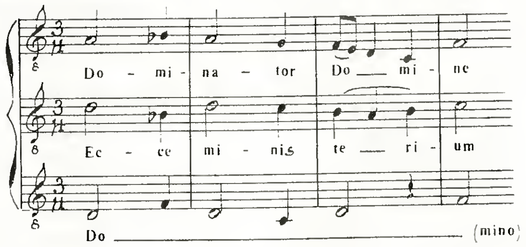
ex : Filiation clausule/motet
3 exemples sur même teneur
1 - une clausule
2 - motet rudimentaire à 2 voix
3 - motet à 3 voix

1 -


École de Notre-Dame, clausule Domino, *vers 1200.*

2 -


École de Notre-Dame, motet Domino/Domino fidelium, *vers 1225.*

3 -


École de Notre-Dame, motet Dominator/Ecce/Domino, *vers 1225.*

Exemple cité par M.V. Beltrando, Histoire de la Musique, Bordas, p. 84

III - le XIIIe siècle "Ars Antiqua"

Le XIIIe siècle comprend plusieurs périodes : la fin de l'Ecole Notre Dame, avec développement des techniques du motet, l'époque de Saint-Louis, style "classique" du XIIIe siècle, et la période de transition vers l'Ars nova, époque riche et très diversifiée, qui fera l'objet de notre 4e partie.

Ce chapitre Ars Antiqua consistera donc principalement en une étude du motet, forme nouvelle née au début du siècle, de 1200 à 1270, date de la mort de Saint Louis et début de la période de transition.

- sources musicales du XIII° siècle :

  manuscrit de Montpellier
  " de Bamberg
  " de Las Huelgas
  " de Turin
  " de la Clayette

  il s'agit de manuscrits anonymes, copiés au XIII° et début du XIV° siècle. Les auteurs des oeuvres ne nous sont pas connus.

- définition du motet :

  Trope de clausule d'organum ; se présente généralement à 3 voix

  3 voix supérieure, "superius", Triple, "Triplum"
  2 voix médiane : "double", "duplum", voix de motet
  1 Teneur ou tenor

  le musicien choisit sa teneur dans le répertoire liturgique ; c'est la voix empruntée. Puis il compose une première mélodie en contrepoint avec la teneur, c'est la voix "prius facta" ou "faite la première", et lui donne un texte inventé, latin ou français. Il compose enfin une seconde mélodie s'accordant avec les 2 autres et lui donne un autre texte.

  Les problèmes posés par cette forme sont donc nombreux : choix et évolution des textes, tournures mélodiques, aspects rythmiques, harmonie ou contrôle vertical des intervalles et modalité, exécution et notation.

- choix des textes

  Au départ (début XIII°) le motet est latin : un ou deux textes aux voix supérieures, souvent proches par le sens.[1]

  ex : vers 1225 motet Dominator / Ecce / Domino

  Ensuite les textes se diversifient : on voit apparaître au milieu du siècle des textes français mêlés aux textes latins (motet bilingue)

  ex : quand voi revenir / Virgo / Haec dies

  puis des motets où les deux voix supérieures sont en français

  ex : Chançonnette / A la cheminée / Veritatem

  La période de transition (voir paragraphe IV de cette série) verra l'arrivée des teneurs profanes

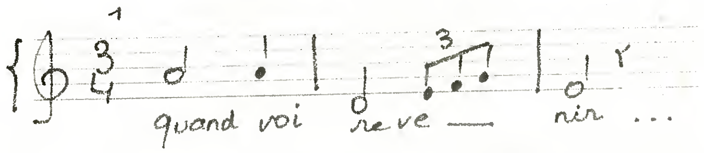
  ex : teneur Belle Isabelot
  ou teneur frèse nouvelle

---

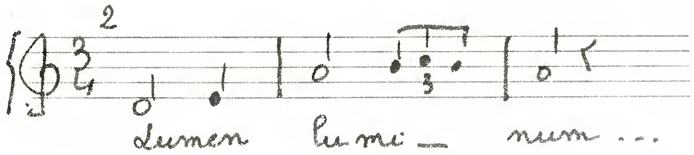
1. on désigne un motet par l'incipit (le début) de ses textes, en partant de la voix supérieure. Ici
   voix supérieure → Dominator ....
   motet → Ecce ....
   Teneur → Domino ...

• les mélodies

Elles sont très conjointes et d'un ambitus faible. Beaucoup de croisements en résultent. Des tournures populaires apparaissent (ex[1]), des tournures grégoriennes également (ex[2]).



Motet quand voi revenir / Virgo / Haec dies (superius)



idem, (motet)

• les rythmes

Le système rythmique du XIII siècle est modal. Six modes rythmiques existent et régissent la composition. On choisit son mode, d'après le texte (?); on ne module pas mais on peut varier la cellule modale de base par des monnayages[1] (on remplace une valeur longue par les brèves équivalentes).

3 valeurs sont courantes ▪ longue (𝅗𝅥 ou 𝅗𝅥.)
▪ brève ♩
◆ semibrève ♪

et les silences équivalents. La double longue s'utilise plus rarement.

La cellule modale est un agencement de longues et de brèves. L'ensemble doit faire 3 pulsations car ce chiffre est le symbole de la Trinité, la perfection. Dans le même esprit les valeurs pourront être parfaites ▪ = ▪▪▪

ou imparfaites ▪ = ▪▪, selon leur place dans la cellule modale.

L'ordre ou ordo est l'agencement modal au niveau d'un vers du texte : il peut être parfait ou imparfait selon qu'il se termine ou non par la même valeur de note.

Les problèmes rythmiques font la joie des théoriciens tels que Jean de Garlande, Magister Lambertus ou Francon de Cologne.

---

1. En latin aequipollentia ou équivalence

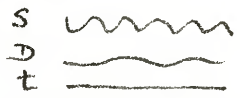
Tableau des modes :

		Transcription en notation moderne
mode 1 longue / brève	— ∪	3/4
» 2 brève / longue	∪ —	3/4
» 3 longue / brève brève	— ∪ ∪	6/8
» 4 brève brève / longue	∪ ∪ —	6/8
» 5 longues	— — —	3/4
» 6 brèves	∪ ∪ ∪	3/4

Dans un même motet on superpose des modes rythmiques différents. Au départ, teneur calme et voix supérieures bien alignées; si l'on représente les rythmes graphiquement cela se présente ainsi:

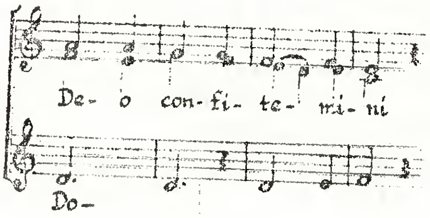
ex 1, ci-dessous.

puis, les voix supérieures s'individualisent, la teneur restant calme.



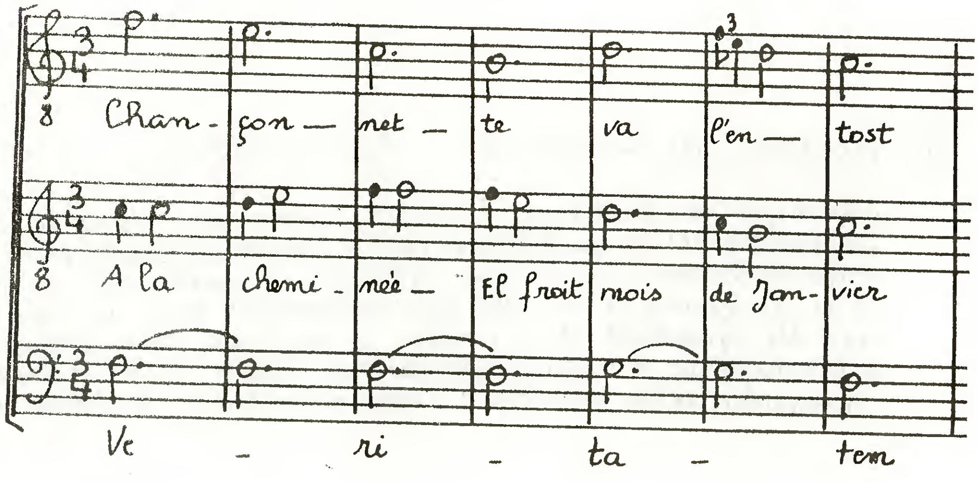
ex 2, ci-dessous

1



Motet à 3 v.
Deo confitemini / Domino

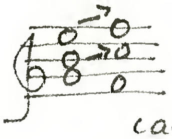
2



Motet à 3 v.
Chançonnette / A la cheminée / Veritatem

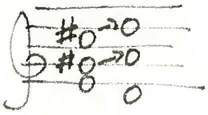
• l'harmonie

Les modes demeurent ceux de l'octoechos ; beaucoup de RE beaucoup de FA.
Quelques altérations sont notées (si ♭) et d'autres sont réclamées par des habitudes d'exécution au nom d'attractions entre certains intervalles. Ces jeux d'altérations appartiennent à la musica ficta ("fausse musique", on chante ce qui n'est pas écrit).
Des mouvements cadentiels se systématisent : par exemple la cadence à double sensible, très fréquente au XIII^e et au XIV^e. (ex).



mode de FA

cadence à double sensible
2 notes font un mouvement d'élévation par 1/2 ton.



la même en mode de RE demandera 2 altérations, non notées, le plus souvent.

Les consonances restent 8^ve 5^te 4^te mais 3^ce et 6^te sont fréquentes sur les temps faibles. L'accord final n'est pas encore complet ; il ne le deviendra d'ailleurs qu'au XVI^e siècle.

• exécution

Le motet, sur teneur liturgique, est probablement d'Eglise mais la présence de textes français galants dans les voix supérieures peut amener à en douter.
La pluralité des textes pose aussi un problème de perception. Comment en garantir l'intelligibilité ! finalité, exécution .... voilà des questions sans réponse.
Les instruments participent aux exécutions : ils peuvent doubler ou remplacer une voix. Le texte de l'autre voix est alors mis en valeur.
La teneur peut aussi être exécutée par un instrument. Souvent elle a perdu son texte dont il ne subsiste que le premier mot à titre de référence.

IV La période de transition 1270 . 1320

La mort de St Louis (1270) ouvre une période trouble, socialement et politiquement. Les arts participent à la crise. Musicalement, c'est une époque de recherche, d'expérimentation, qui se caractérise par des tendances très diverses, manifestant un éloignement de l'Eglise et une nouvelle confiance en l'homme. L'anonymat tend à disparaître : deux grandes personnalités dominent cette période = Pierre de la Croix et Adam de la Halle.

• Les sources musicales :

Manuscrit de Montpellier (derniers fascicules)
Roman de Fauvel (1314-1316)
Messe de Tournai

• Les auteurs, quelques oeuvres :

Adam de la Halle, trouvère d'Arras
né vers 1245, + vers 1288.
poète et musicien
auteur de chansons, de Jeux (pièces de théâtre parlé avec interpolations musicales), de rondeaux polyphoniques et de motets

Pierre de la Croix (Petrus de cruce) théoricien et compositeur
vécut à la fin du XIII siècle.
Grand rythmicien (optimus notator) il est aussi l'auteur de deux motets d'un style très personnel.

Gervais du Bus, Chaillou de Pestain, auteurs du texte du Roman de Fauvel (1314.1316), mis en musique par de nombreux compositeurs du temps.
Il s'agit d'un roman en vers sur la vie de l'âne Fauvel.
A travers les méfaits d'un chef d'état (Fauvel!) les auteurs critiquent la société en décadence, l'Eglise, la perte des valeurs fondamentales.
La musique s'y présente sous forme d'interpolations très variées (de la chanson monodique au motet à 4 voix).

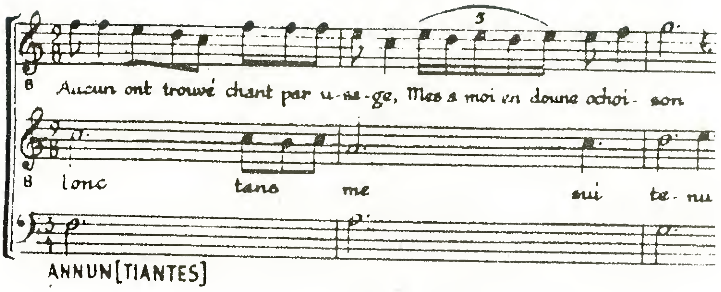
son nom signifie :
{ Flatterie
{ Avarice
{ Vilenie
{ Variété (inconstance)
{ Envie
{ Lâcheté

La Messe de Tournai est la 1ère messe polyphonique complète que nous possédions. Anonyme, elle est très hétérogène, composée de pièces très classiques (Kyrie) ou au contraire très nouvelles (gloria, Ite missa est)
Elle fut copiée et chantée à Tournai pour une cérémonie de la confrérie des Notaires, d'où son nom.
Ses dates? fin XIII et début XIV siècle.

• Caractères de la période de transition :

1°. Eloignement de l'Eglise

- les modes rythmiques s'affaiblissent puis disparaissent. Ils cèdent la place à une rythmique libre, codifiée par le XIVe siècle.
Pierre de la Croix contribue à la perte des modes par l'excès des monnayages. Multipliant les groupes de petites valeurs, il invente le point de division destiné à séparer les valeurs à l'intérieur de la cellule modale.
Sa rythmique est extrêmement complexe et personnelle.



6e mode, noyé par des monnayages constants

1er mode

5e mode

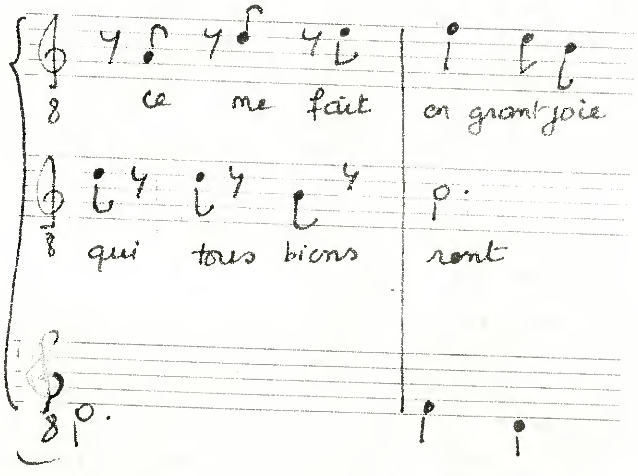
Pierre de la Croix
Motet Aucuns / Lonctans / Annuntiantes

- le binaire apparait pour la 1re fois dans le Roman de Fauvel. On le note à l'encre rouge pour le distinguer du ternaire habituel. Le binaire est le symbole de l'homme et le ternaire celui de Dieu.

- le motet se sécularise : il perd sa teneur liturgique et quitte l'Eglise. On utilise comme teneur soit une chanson ("Belle Isabelot") soit une composition nouvelle qui peut être signée de son auteur ("Chose Tassin", soit création de Mr Tassin).

2° goût de l'expérimentation

- Ecriture en Hoquet (en latin truncatio ou tronçonnement) C'est-à-dire, le partage de la mélodie entre 2 voix.



Hoquet entre les deux voix supérieures

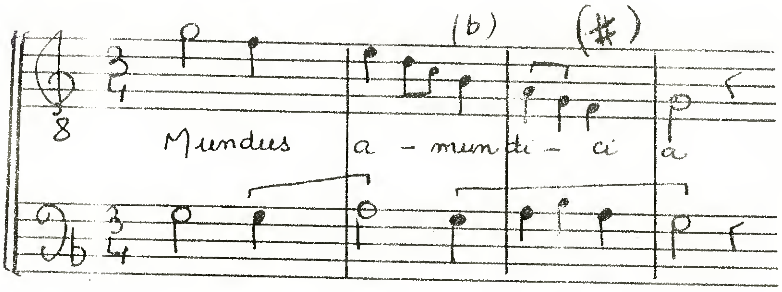
Pierre de la Croix, Motet Je cuidoie / Se j'ai / Solem

- Isorythmie
Construction rythmique affectant la teneur. On choisit une "série" rythmique qui sera répétée plusieurs fois pendant que la mélodie se déroule - Cette série pourra être modifiée par suppression de tous les silences, par exemple.

- Adam de la Halle met en polyphonie ses chansons : les rondeaux à 3 voix, premières polyphonies profanes.

- les formes se mélangent : sous le nom de motets "entés" ou "motets - refrain", on place des citations de chansons dans les motets

- les genres se mélangent : le conduit, forme sans teneur, de rythme plus homophone, contamine le motet. On voit apparaître dans le Roman de Fauvel des motets à 2 voix en style de conduit, coexistant d'ailleurs avec des motets à 4 voix et à teneur.



Roman de Fauvel, motet à 2 voix Mundus

3° - Musique d'"auteurs" :

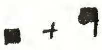
l'anonymat est levé dans de nombreux cas ; on connaît plusieurs compositeurs.
Chacun cherche dans sa propre voie : des choix sont faits et une véritable réflexion esthétique existe.
Plusieurs œuvres présentent des aspects autobiographiques, chez Adam de la Halle, en particulier.

V - L'Ecriture de la musique polyphonique

Il s'agit de notation mesurée ou proportionnelle, par opposition à la notation non mesurée de la monodie. On l'appelle encore notation franconienne (période de transition) et pré-franconienne (ars antiqua), d'après le théoricien Francon.

5 lignes, clefs ut et fa, 3 valeurs, silences correspondants, pas de barres de mesure.
Les notes carrées peuvent être associées, en ligatures

ex :

=  brève et longue

également brève/longue

Les motets sont écrits en parties (voix séparément) et non en partition comme le conduit.

Triple

Motet

Teneur

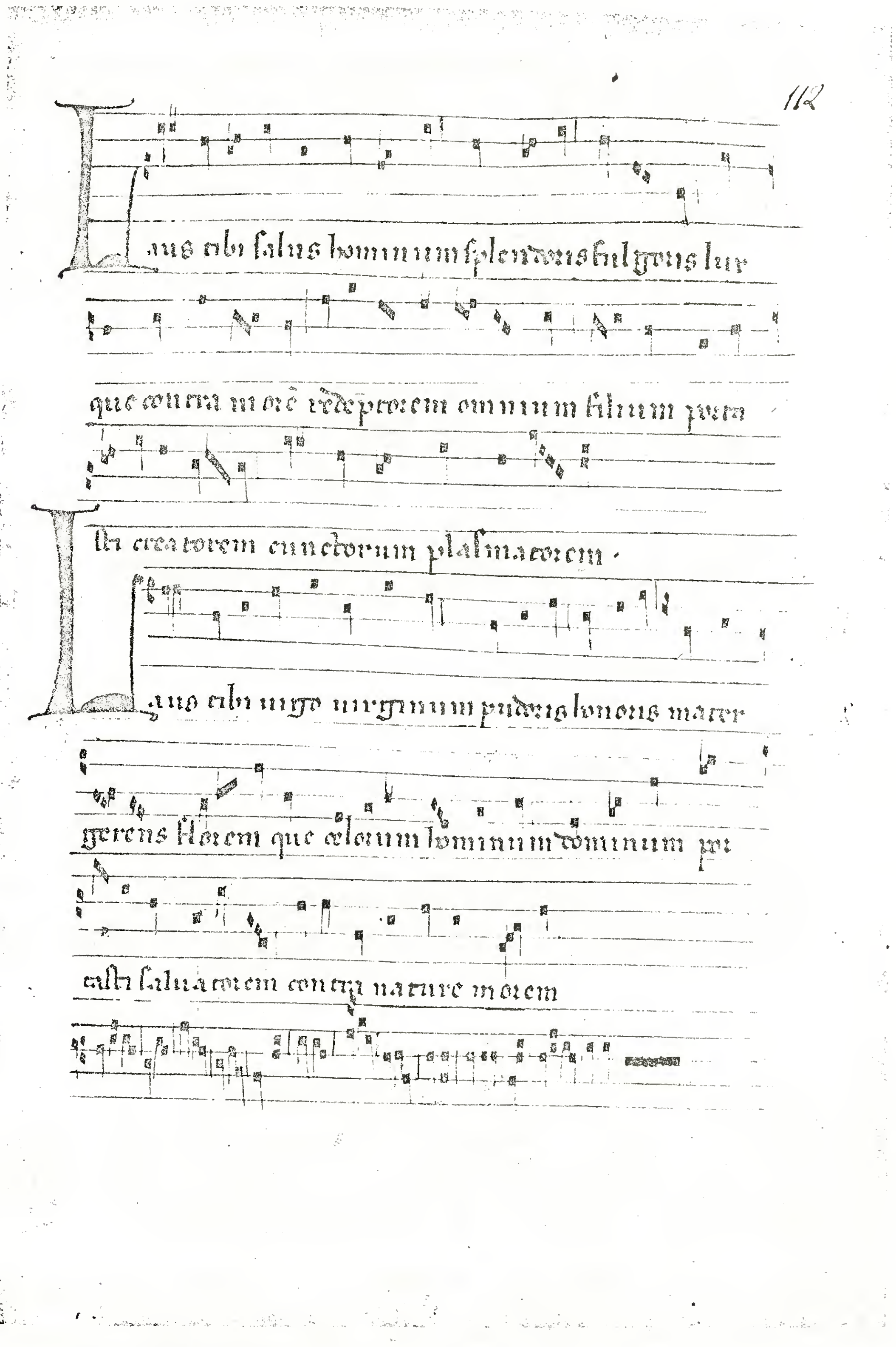


Plate XXXVII. Burgos, Codex de Las Huelgas, fol. 112. Early 14th Century

On sépare horizontalement les 3 voix (ex. ci-dessus) soit verticalement en colonnes (manuscrit de Bamberg).

Conclusion

Musicalement XII et XIII constituent une période fondamentale du Moyen Age. On voit s'y constituer un style mesuré, s'élaborer des formes. L'évolution est étonnante dans sa rapidité. Comparez, par exemple, l'Ecole de Notre Dame et la période de transition.

C'est aussi une époque de prise de conscience. L'Eglise est débordée par la musique et réagit d'ailleurs très sévèrement. Le Pape Jean XXII dans la Décrétale Docta Sanctorum patrum s'élève contre les compositeurs et les chanteurs et appelle un art plus théologique et près de Dieu.

« Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leurs propres chants que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimes ; ils hachent le chant avec les notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les farcir de « triples » et de motets en langue vulgaire. Ils méconnaissent ainsi les principes de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorent les tons qu'ils ne distinguent plus, les confondent même ; sous cette avalanche de notes, les pudiques ascensions et les discrètes retombées du plain-chant, par lesquels se distinguent les tons eux-mêmes deviennent méconnaissables. Ils courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, miment par des gestes ce qu'ils font entendre. Ainsi la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée et la lasciveté qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour... »

Pape Jean XXII
in Docta Sanctorum

Sources musicales

En bibliothèque uniquement :

- fac-similé des grands manuscrits
- A.T. Davison et W. Apel, *Historical anthology of music* vol 1., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947

En librairie

Adam de la Halle *Rondeaux*, révision J. Chailley, Paris, Salabert, 1942.

Discographie

Music of the Gothic Era, Early Music Consort of London, dir. David Munrow, Archiv Produktion, 3 LP

3 disques. { 1 - Ecole Notre Dame Stereo 2723 045
2 - Ars Antiqua
3 - Ars Nova

Roman de Fauvel, studio der Frühen Musik, dir. Thomas Binkley, Reflexe EMI, C 063.30103

Messe de Tournai (référence p.62).

TEXTE SERIE 4

L'ARS NOVA

Bibliographie :

A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe siècle*, Paris, Laurens, 1940

G. Reese, *Music in the Middle Ages*, Londres, J.M. Dent, 1941.

Ars Nova, recueil d'études, in Colloques de Wégimont, II, 1955, Paris, les Belles-Lettres, 1959

A. Machabey, *G. de Machault*, Paris, Masse, 1955.

A. Machabey, *La notation musicale*[1]...

G. Duby et R. Mandrou, *Histoire de la Civilisation française*[2]...

Maurice Grammont, *Petit Traité de versification française*, Paris, A. Collin, Collection U., 8/1976

Ce chapitre concerne la musique polyphonique au XIVe siècle, en France et en Italie. Ces deux pays sont les principaux foyers d'art "moderne" mais le mouvement d'*ars nova* a aussi atteint l'Europe centrale et l'Europe du Nord.

Quelques définitions :

Ars nova "art moderne". Ne pas traduire par "art nouveau" qui a une connotation très précise (début XXe siècle). Il faut replacer *ars antiqua*/*ars nova* dans l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes.

Plan du cours :

Introduction
I - les grandes personnalités du XIVe : Vitry, Machault.
II - les formes musicales et les styles : motet, messe, chanson.
III Ars nova italienne : le *trecento*
IV Ars subtilior, transition vers le XVe siècle
Conclusion
Sources musicales. discographie.

---

1 - référence p. 4
2 - *idem*

Introduction

Le XIV^e siècle est politiquement et socialement troublé. La succession de Philippe IV le Bel (+1314) sera l'occasion de la guerre de cent ans qui amènera les défaites de Crécy (1346), Poitiers (1356), puis le Traité de Brétigny (1360); puis une reconquête patiente entreprise par Charles V (+1380).

Philippe IV le Bel 1285.1314

Louis X	Philippe V	Charles IV	Isabelle
1314.1316	1316-1322	1322.1328	épouse Edouard II d'Angleterre. Le pays revendique le trône de France.

→ Famille de Valois
Philippe VI 1328.1350
Jean le Bon 1350.1364
Charles V 1364.1380

Les conditions de vie demeurent très précaires: en 1348/1350 sévit la peste noire qui fait des ravages sur tout le territoire et désorganise la vie des survivants.

La Papauté est secouée par une grave crise: de 1309 à 1376 les Papes sont captifs en Avignon (7 papes s'y succèdent). Grégoire XI retourne à Rome en 1376 mais c'est le début du schisme.

La musique reflète ces conditions de vie exceptionnelles. Excessive, mystique, lieu de recherches et de spéculations, elle n'a aucun des caractères "classiques" de l'époque de St Louis. Vers 1320, Philippe de Vitry écrit un traité <u>Ars nova</u> qui donnera son nom à la période que nous étudions. Rétrospectivement on appellera <u>ars antiqua</u> tout le mouvement polyphonique du XIII^e siècle.

De grandes personnalités illustrent l'<u>Ars nova</u>: des musiciens poètes, compositeurs, grands savants et grands politiques (Philippe de Vitry, Guillaume de Machault), et des rois de haute valeur (Jean le Bon, Charles V,). Les Lettres et les Arts se développent (la bibliothèque de Charles V est célèbre) et l'on peut parler d'un humanisme du XIV^e siècle au double sens de nouvelle confiance en l'homme et de retour aux lettres Antiques.

I - Les grandes personnalités du XIV^e siècle

1°- Philippe de Vitry (1291 - 1361)

Serait né en 1291 en Champagne ; peut être de famille noble.
Il fit ses études à Paris (Collège de Navarre ?), et y enseigna probablement musique et philosophie.[1]
Encore jeune, il entre dans les ordres. Il obtiendra divers canonicats (Cambrai, Soissons, Verdun Clermont en Beauvaisis). Il sera ensuite évêque de Meaux. Il y aura une véritable action politique à la suite des événements suscités par Etienne Marcel et les Jacqueries.
Le musicologue Jean Maillard précise que "les derniers actes de Philippe de Vitry furent de demander la condamnation des pilleurs de ruines, et d'obtenir du roi la restauration de sa cathédrale".[2]
Vitry meurt le 9 juin 1361.

Ses oeuvres :
Il ne nous en reste que très peu car Vitry ne s'occupa guère de sa transmission.
- des traités théoriques : Ars nova, Ars motecto, Ars contrapunctis, Liber Musicalium
- des poèmes : "le chapel des trois fleurs de lis", long poème de 1148 vers ; le Dit du Franc-gonthier
- musique : 15 motets à 3 et 4 voix ; certains d'attribution douteuse ; certaines parties du Roman de Fauvel lui sont également attribuées.

1- Selon Pétrarque Vitry fut "un philosophe considérable de l'époque, aux vues profondes et constamment soucieux de découvrir le Vrai".
2- Article Ph. de Vitry in "Education Musicale", 1962.

II - Les formes musicales et les styles

1° Le Motet

le bilinguisme tend à disparaître ; les voix passent à 4 ; l'isorythmie intervient.

- les textes :

  soit latins (motet religieux) soit français (motet profane) ou encore quelques rares traces de bilinguisme.

  Ce sont des textes difficiles, de haut niveau littéraire, dont l'exécution chantée est délicate.

  Jean de Grouchy disait déjà au début du XIVe siècle :

  " Cette sorte de chant ne devrait pas être exécutée en présence de gens ordinaires car ils n'en remarquent point les beautés, et ne prennent pas non plus plaisir à l'écouter, mais devant des gens instruits et devant ceux qui sont à l'affût de subtilités dans le domaine de l'art ".

- nombre des voix et écriture vocale :

  3 ou 4 voix

époque de transition 1270.1320	ars nova 1320.1400
quadruple	triple
triple	motet
motet	contratenor
tenor	tenor

Les deux voix supérieures peuvent entrer successivement

ex : Ph. de Vitry *In arboris*

G. de Machault *Christus*

Tenor et contratenor forment un bloc fort peu mélodique gouverné par les lois de l'isorythmie (voir plus loin)

- le rythme :

  les modes rythmiques du XIII siècle sont abandonnés au profit d'une rythmique plus purement musicale [1] incluant le binaire.

  On définira le temps et le mode

  Temps parfait ■ = 3 ♦ — mesures modernes 3/4 9/8

  " imparfait ■ = 2 ♦ — 2/4 6/8

---

1 - les 6 modes faisaient référence à la métrique (les longues et les brèves) et au symbolisme religieux (chiffre 3 et Sainte Trinité)

Prolation majeure ◆ = 3 ♩ (minimes)

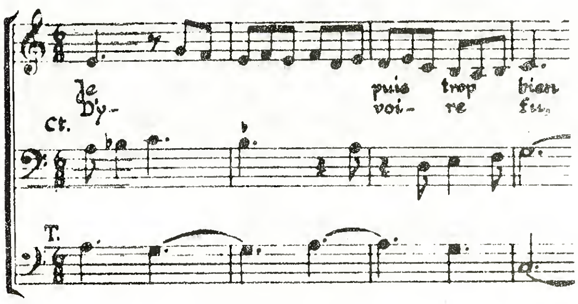
" mineure ◆ = 2 ♩

Ces signes correspondent à nos chiffrages actuels :

⊙ Temps parfait, prolation majeure
O " parfait, " mineure
C· " imparfait, " majeure
C " " , " mineure

Exemples :

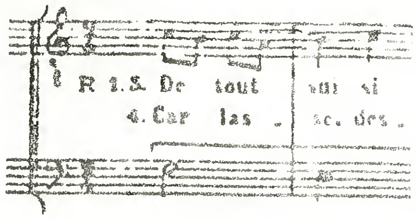
1/



G. de Machault
Ballade à 3 voix
Je puis trop bien

Temps imparfait
prolation majeure

2/



G. de Machault
Virelai à 2 voix
De tout sui si confortée

Temps parfait
prolation mineure

Les unités se décalent donc vers les petites valeurs. La brève devient notre unité de mesure moderne. Les valeurs plus longues sont utilisées mais ne seront guère utiles dans les critères d'analyse : il existe ainsi le

maximodus (division de la double longue)
parfait ▬ = ▪ ▪ ▪
imparfait ▬ = ▪ ▪

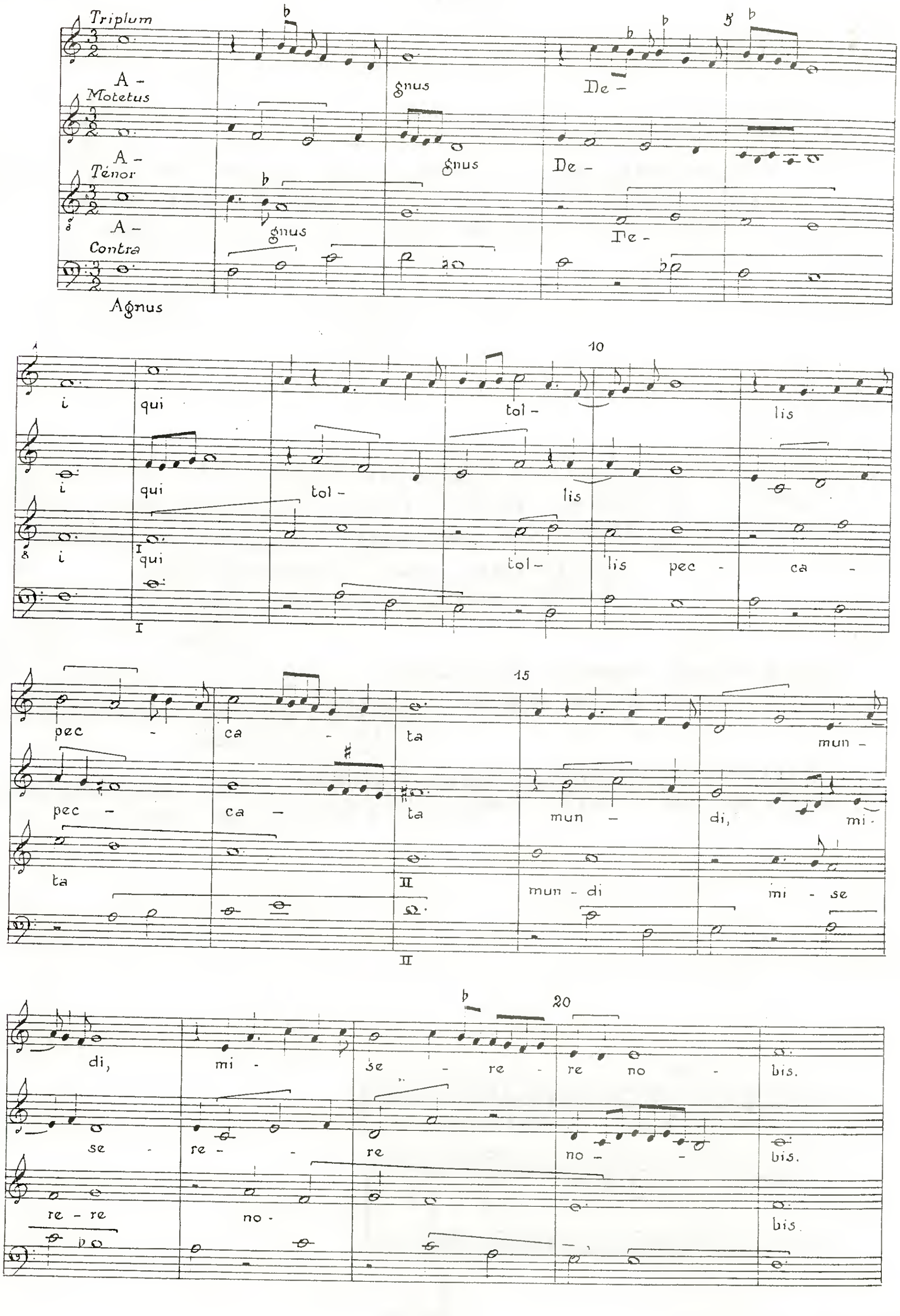
le modus ou mode (division de la longue)
parfait ▪ = ■ ■ ■
imparfait ▪ = ■ ■

Vous remarquerez que l'échelle des valeurs est grande ▬ → ♩ et même semi minime ♩, mais que l'usage se limite à 3 valeurs ■ ◆ ♩ ± ♩, d'une façon générale –

A côté des modifications du rythme se développe le principe d'isorythmie. Il s'agit à l'origine (voir p. 43) d'une construction rythmique a priori, sorte de série ou de schéma, affectant la teneur. Il s'agissait plus d'isopériodicité

que d'isorythmie. Dorénavant, l'isorythmie gagne d'autres voix que la teneur et s'accompagne de motifs mélodiques répétés : il y aura donc périodicité de rythme (<u>talea</u>) et de lignes mélodiques (<u>color</u>). Il faut concevoir ces motifs comme une "thématique" au sens moderne du terme, en comprenant que les oeuvres, désormais beaucoup plus vastes, nécessitent une structure solide fondée au départ sur le principe de la répétition.

Ex: <u>Agnus dei</u> G. de Machault (extrait de la Messe)
<u>Taleae</u> au Tenor et contratenor (chiffres I et II sur la partition) sans <u>color</u>



etc...

A côté du nouvel aspect du rythme et de l'isorythmie, il faut noter des procédés rythmiques très fréquents :

le hoquet : au point de devenir un "genre"
(voir p.43)
le Hoquet David de G. de Machault est un motet à 3 voix sur une teneur "David". Les 2 voix supérieures sont écrites en hoquet d'un bout à l'autre. Il n'y a pas de paroles.

les syncopes : signature, pourrait-on dire, de G. de Machault. Parfois deux traits de syncopes sont superposés, donnant un effet très fluide.

Les contretemps

• harmonie et modalité

Les modes du XIII restent en usage mais les altérations se multiplient. L'accord final demeure exempt de 3ce et la cadence à double sensible se généralise

ex : Ph. de Vitry, In arboris (motet)
(voir en note 1.)

2° la Messe

Représentée par la Messe de Machault, 1ère messe du même auteur. Ecrite en 1364, Messe de Notre Dame ? Messe du Sacre ? C'est une synthèse de procédés anciens et modernes

"Musique qui les chants forge
En la vieille et nouvelle forge"
selon G. de Machault

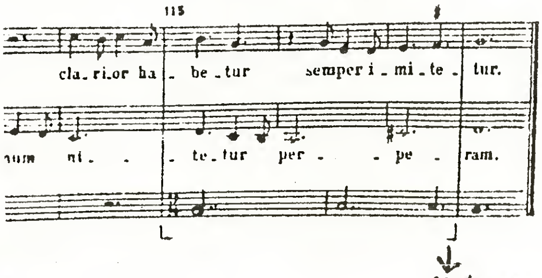
4 voix
Tr.
M
T
CT

Cette messe met en polyphonie vocale à 4 parties l'ensemble du Commun de la messe Kyrie, gloria, Credo, Sanctus, Agnus et Ite missa est.

D'autres fragments de messe existent dans des manuscrits de la fin du XIVe siècle (ms d'Ivrée ou d'Apt).

---

1 -



cadence D.S.

Philippe de Vitry
In Arboris (fin)

Caractéristiques de la Messe de Machault

procédés anciens "ancienne forge" :

- forme motet pour Kyrie Sanctus Agnus Ite missa est sur teneur liturgique
- forme "conduit" sans teneur pour gloria et credo
- isorythmie
- respect des consonances. absence de 3^e en repos et en finale

procédés modernes "nouvelle forge"

- mélodie peu naturelle, formant des suites d'accords
- multiplication des altérations
- écriture opposant les 4 voix 2 à 2
- motifs mélodiques et rythmiques circulant en contrepoint de voix en voix.

3° la chanson

3 genres principaux : rondeau, virelai, ballade.
Ce sont des formes poétiques précises qui, musicalement, imposent des formes fixes.

Elles s'écrivent à 1, 2 ou 3 voix. { superius / Tenor } ou { superius / contratenor / tenor }

Le Rondeau : comprend 2 phrases musicales A et B
les 8 vers traditionnels vont donc les répéter ou les alterner de la manière suivante

vers 1 2 3 4 5 6 7 8

ɸ A B ... A B

les vers 1/2 se répètent en 7/8 : c'est le refrain

AB aAab AB

le couplet
nouvelles paroles
et même musique

a A a b

à l'intérieur du couplet se place 1 phrase du refrain A.

le principe est donc simple : 2 phrases ɸ correspondant chacune à 1 vers.
J'utilise les majuscules pour le refrain et les minuscules pour le couplet

Le virelai comprend 3 phrases musicales A B C, qui s'organisent ainsi pour les 8 vers du texte

vers 1 2 3 4 5 6 7 8

ɸ A B ... A B

toujours le refrain en encadrement, mêmes parols même musique

couplet

AB ccab AB

c c a b

nouvelles paroles
nouvelle phrase (c)
et même musique (ab)

La ballade se construit en deux grandes parties, groupant chacune plusieurs vers du texte. La première partie est reprise 2 fois

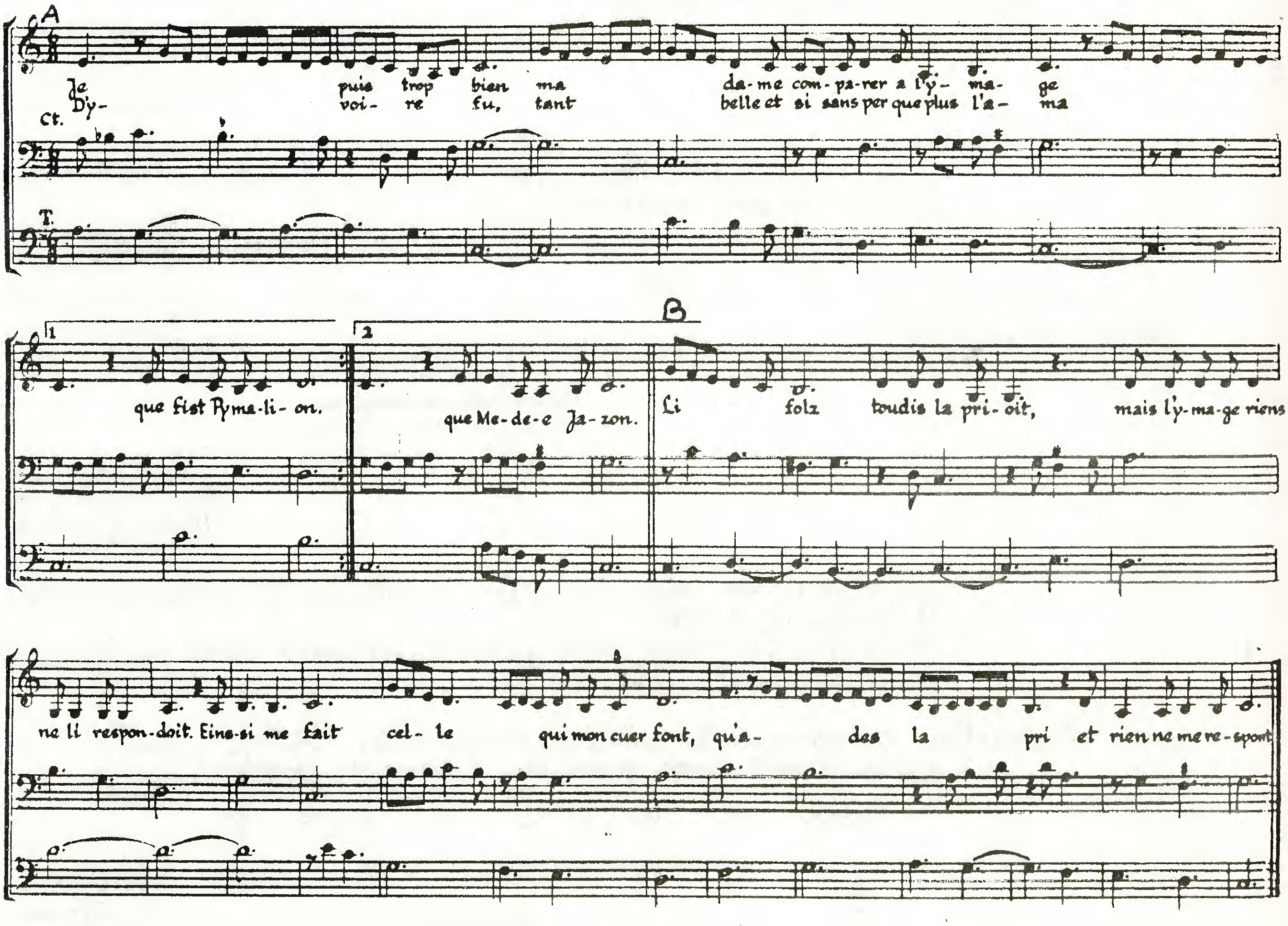
AAB

A :|| B

L'envoi de la ballade poétique n'est pas mis en musique.

Il existe chez G. de Machault la double ballade[1] ayant, comme dans le motet, des textes différents aux voix supérieures, en même temps.

Parmi ces trois genres, la ballade demeure le plus raffiné, favori de G. de Machault. La distribution du texte, entrecoupé de vocalise, est parfois étonnante ; sûrement réfléchie car les textes poétiques sont de Machault lui-même. Le chant (voix supérieure) se détache parfaitement du bloc d'accompagnement, probablement instrumental.



G. de Machault
Ballade *Je puis trop bien* (intégralement, strophe 1)

1 - p. 60, vous trouverez un exemple de double ballade de F. Andrieu (fin XIV°)

III . Ars nova italienne : le "trecento"

L'école arsnoviste, très développée, nous surprend dans la mesure où nous n'avons qu'une faible connaissance de l'école polyphonique du XIII° en Italie.
Le parallèle avec l'école française est manifeste :

- Même souci théorique :
  Marchettus de Padoue écrit en 1317 le Lucidarium et en 1321-1327 le Pomerium in arte musicae mensuratae, deux traités relatifs à la notation
- Nombreux compositeurs parmi lesquels une personnalité de premier plan : F. Landini
- Montée des formes profanes : madrigal, caccia, ballata

Toutefois l'école française et l'école italienne s'opposent et présentent des vocations nationales très différentes sur le plan du langage :

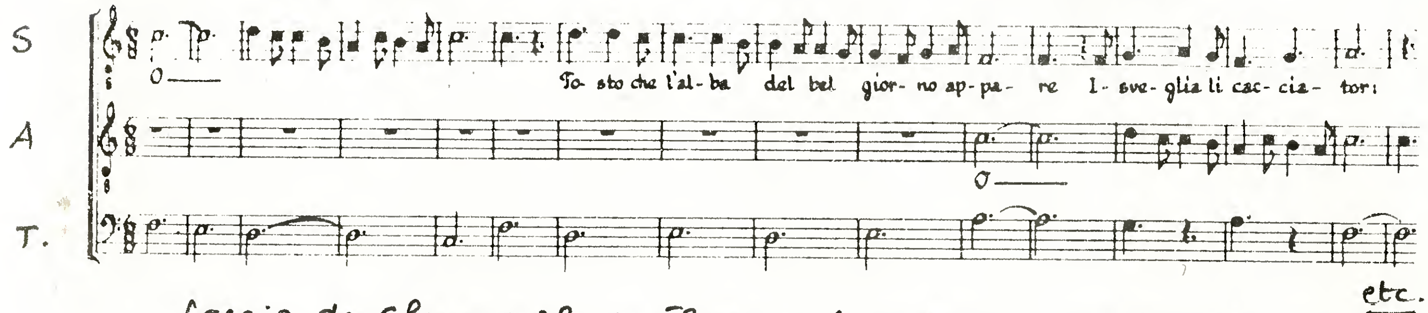
- prédilection pour les formes profanes (le motet est le grand "oublié" des Italiens)
- goût de la poésie et volonté d'expression figuraliste
- souplesse des lignes mélodiques et absence de spéculation rythmique.

1° - les formes :

Le madrigal forme à terzetti (tercet, ou strophe) et ritournelle (refrain), souvent harmonisée à 2 voix, puis 3.

La caccia (chasse), canon à 2 voix sur un tenor. Elle exprime la poursuite, la chasse, les jeux.

ex : Tosto che l'alba



Caccia de Ghirardello de Florence (vers 1375) : deux voix (superius et altus) en canon sur une teneur en valeurs longues.

La ballata, construite sur deux phrases musicales A et B sur le plan suivant A B B² a A. Landini sera le grand spécialiste de cette forme, rappelant par certains côtés le virelai français.

2°- les auteurs

La création musicale se concentre d'abord dans le nord de l'Italie (Milan, Vérone) avec :

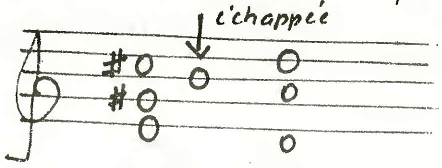
{ Piero
Giovanni da Cascia
et Jacopo de Bologne (29 madrigaux à 3 voix)

Puis se développe l'école florentine, représentée à partir de 1360 par Ghirardello de Florence et surtout
Francesco Landini[1], grand maître de la <u>ballata</u>
Les oeuvres florentines sont concentrées dans un manuscrit très célèbre : le Codex Squarcialupi.

3°- le style

Beaucoup moins complexe que le style français, il garde cependant le goût de l'écriture canonique. La mélodie, très souple, est beaucoup plus naturelle et l'harmonie plus douce.

On attribue à Landini la fameuse cadence avec échappée



Le mouvement ars nova italien se termine à la mort de Landini, 1397. Suit une période troublée avec le retour du Pape à Rome et des crises religieuses, sociales et politiques.

---

1. F. Landini, organiste et compositeur, 1325 (?) + 1397.
Aveugle, il aurait eu une carrière très complète d'instrumentiste facteur d'instruments, musicien compositeur et poète -

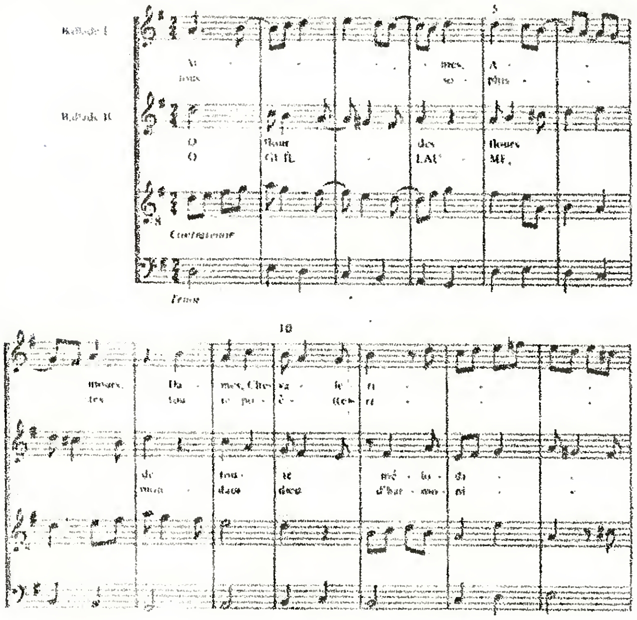
IV – Ars subtilior, ou style "maniériste"

Cette période correspond à la fin du XIVᵉ siècle. On y remarque l'exagération de tous les éléments rythmiques du XIVᵉ ; la notation devient extrêmement complexe et même décorative (chansons écrites en forme de coeur ou en forme de roue dans le manuscrit de Chantilly).

L'Ecole de Paris avec J. Carmen, J. Césaris et J. Tapissier[1] s'illustre dans la chanson et le motet isorythmique. Baude Cordier, originaire de Reims, est célèbre par ses chansons ; il est l'auteur du canon "Tout par compas" noté en forme de roue.

Les manuscrits d'Apt, Chantilly[2], Oxford, Modène contiennent ces oeuvres maniéristes : fragments de messes, motets, chansons.

Parallèlement à cette école "fin de siècle" se développe un mouvement tourné vers l'avenir, présentant une grande simplification du langage et annonçant la génération de Dufay (voir série 5).



François Andrieu (v. 1377)
Déploration sur la mort de Machault
(double ballade)
Textes d'Eustache Deschamps

etc...

---

1 – "Tapissier Carmen Césaris
N'a pas longtemps si bien chanterent
Qu'ils esbahirent tout Paris
Et tous ceux qui les fréquentèrent"

Martin le Franc (vers 1442)
extrait du poème "Champion des Dames"

2 – Voir également p. 65

Conclusion

" Ton nom sera précieuse relique"... ainsi s'exprimait Eustache Deschamps, pleurant la mort de G. de Machault, " le noble Rhétorique".

Pour la première fois le musicien compositeur est reconnu, honoré, copié. Son originalité est louée et la difficulté de ses compositions garantit leur valeur. Un nouveau professionalisme s'installe dans la musique : les oeuvres sont d'exécution délicate, de lecture malaisée ; leur audition même pose problème. Déjà au début du XIV°, le théoricien Jean de Grouchy déclarait :

" le chant [le motet] n'est pas fait pour être offert au vulgaire qui n'en comprend pas les subtilités et n'éprouve aucun plaisir à les entendre : il s'adresse aux lettrés et à ceux qui recherchent la finesse dans les arts. C'est dans leurs fêtes qu'on a coutume de chanter les motets, de même que les cantilènes appelées rondeaux trouvent leur place dans les réjouissances des vulgaires laïcs".

Art d'élite, l'art du XIV° devait déboucher sur une impasse et accepter une "renaissance" grâce à l'apport de pays neufs comme l'Italie et l'Angleterre.

Sources musicales

En bibliothèque :

A.T. Davison et W. Apel, Historical anthology... (p.47) référence

Polyphonic music of the fourteenth century, edition Leo Schrade, Monaco, Oiseau-lyre, 1956, 2/1974. 24 volumes prévus, 18 parus.
Tout le XIV· siècle, de Machault à Landini -

A se procurer :

G. de Machault, Messe, rev. J. Chailley, Paris, Salabert, 1948.

Discographie

Music of the Gothic Era (p.47)

Messe de Tournai / Messe de Machault, Erato, stereo STU 71303
Ensemble vocal G. Dufay, dir. Arsène Bédois

Messe Notre Dame / 9 oeuvres profanes de G. de Machault, Schola Cantorum de Bâle, dir. A. Wenzinger, Archiv Produktion, 2533 054 stereo.

Ballades, rondeaux, virelais (XIV· XV·) [Machault, Landini, de Haspre, Dufay]
Ensemble ricercare de Zurich, Harmonia mundi, HMU 592.

TEXTE SERIE 5

Le xv° siècle

Bibliographie

A. Pirro, Histoire de la musique... (référence p.48)

G. Reese, Music in the Middle Ages (id)

J. Huizinga, Le déclin du Moyen Age, Paris, Payot, 1932
2/1980 sous le titre l'Automne du Moyen Age.

Ch. van den Borren, Etudes sur le xv° siècle musical, Anvers 1941.

Ch. Van den Borren, Dufay, Bruxelles, 1926.

D. Fallows, Dufay, Londres, Dent, 1982 [1]

Colloque sur la chanson à la Renaissance, Tours, Université, 1981.

Ce chapitre concerne la musique vocale polyphonique du xv° siècle jusqu'à l'époque de Josquin des Prés, non comprise (objet de la série 6).

Plan du cours

Introduction

I - Entre Machault et Dufay : 1° chanson. 2° messe. 3° motet

II - La génération de Dufay : 1° chanson - 2° messe - 3° motet

III - La génération de Ockeghem : 1° chanson - 2° messe - 3° motet

IV - Le xv° dans les autres pays d'Europe

Conclusion

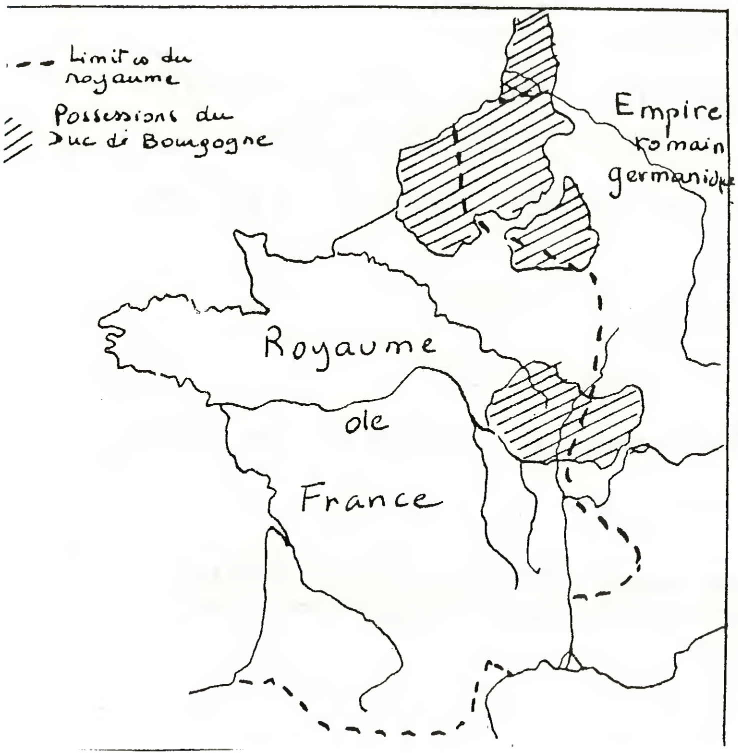
Sources musicales. discographie.

---

1 - en anglais

Introduction

Comme le XIVe siècle, le XVe se construit durant la fin du XIVe, de la mort de Machault (1377) aux premières oeuvres de Dufay (vers 1420). Commence ensuite le vrai style quinziémiste, dominé par Dufay et Binchois, qui consacrera les pays du Nord : école néerlandaise ou "franco-flamande". Ce style s'approfondit avec la 2de génération — Ockeghem et Busnois — et se termine avec les prémices de la Renaissance. Le Nord, l'Italie....,



Ce siècle se caractérise donc par la montée de pays neufs :

- les Pays du nord :
  Flandre et Bourgogne réunies sous l'autorité du Duc de Bourgogne depuis que Philippe le Hardi, fils de Jean le Bon, obtint l'une par apanage et l'autre par héritage (voir carte ci-contre)
- l'Angleterre :
  présente sur le continent par les hasards de la guerre de cent ans. Les nobles se déplaçaient avec leur armée et leur chapelle musicale.
- l'Italie :
  lieu de grand développement artistique (peinture, architecture), attire à elle bon nombre de jeunes musiciens.

Les échanges culturels contribuent à créer un <u>style international</u>, véritable caractéristique du XVe siècle ; on reconnait le style à sa douceur (<u>suavitas</u>, dit-on à l'époque) et sa continuité. La ligne mélodique est naturelle, conjointe, les rythmes souples, l'harmonie plus euphonique. En ce sens, on peut dire avec René Huyghe, que le XVe siècle "inaugure les temps modernes" et "prend son élan" vers la Renaissance.

—

I - Entre Machault et Dufay (1377 - 1420)

Période composite mêlant des caractères très différents. On y reconnait
- un style maniéré, post ars-nova (voir p. 60 et suivants)
- l'influence anglaise[1], principalement représentée par J. Dunstable (+1453), portant sur la mélodie (plus souple) l'harmonie (usage des 3es et 6tes en priorité) et les formes (messes dont les morceaux sont apparentés par une même teneur)
- l'influence italienne, par le goût de la poésie, la douceur l'allègement harmonique.

1°. La chanson

Nombreux compositeurs, nombreux manuscrits, ce qui peut paraître étrange en cette période troublée.

• des sources: manuscrits et musiciens

ms de Chantilly (env. 100 chansons: 65 ballades 10 virelais, 18 rondeaux)
publié J. Vaillant, Solage, Baude Cordier, Trébor, Senlèches...

ms de Modène (36 ballades, 16 virelais, 17 rondeaux)
de Senlèches, Grenon, de Hasprois Mathieu de Pérouse

codex Reina (Paris, Bibl. nationale), 10 virelais, 18 ballades, 2 rondeaux, de compositeurs italiens et français

ms d'Oxford (19 ballades, 8 virelais, 79 rondeaux)
publié Fontaine, Césaris, Grenon de Hasprois, Malbecque.

• des poètes, auteurs des textes littéraires, ne sont toujours pas mentionnés. Par ailleurs, les compositeurs ne sont pas réputés poètes comme Machault et Vitry au XIVe. Le plus grand poète de cette période est Eustache Deschamps, auteur d'environ 1000 ballades et théoricien avec l'Art de dictier et faire ballade.

---

1. La musique anglaise est connue et appréciée grâce à la guerre de Cent ans. Le poète Martin le Franc, dans Champion des Dames, écrit:

"Tu as bien les Anglais ouy
Jouer à la cour de Bourgogne,
N'as pas certainement ouy
Fut il jamais telle besogne:
J'ai vu Binchois avoir vergogne
Et soy taire emprès leurs rebelles
Et Du Fay despité et frogne
Qu'il n'a mélodie si belle".

- formes : toujours les 3 formes fixes (voir p.56.57) avec prédominance de la ballade

- des styles
  des maniéristes (1370.1395) (voir p.60)
  Style d'une grande complexité rythmique.
  Seul, le superius porte des paroles; il est supporté par la teneur et la contrateneur.
  Beaucoup d'altérations (musica ficta)
  Parmi eux, Vaillant, Trebor, Solage, Senlèches

  les modernes (1395.1420)
  Parmi eux, R. de Locqueville, Baude Cordier, J. Cesaris, J. Tapissier, J. Carmen, de Haspróis
  Préfèrent le rondeau, future forme à l'honneur durant tout le XV^e.
  Optent pour des textes plus courts et un style plus clair (syllabisme, rythmes simples).

2° la Messe

Peu de chose chez les maniéristes (quelques pièces isolées)
Les modernes innovent beaucoup en pratiquant le couplage des pièces de la messe 2 à 2 par une même teneur, selon l'usage anglais : gloria/credo sur même teneur avec même thème initial ou "motif de tête"[1] à la voix supérieure.
des auteurs :
John Dunstable, musicien anglais, +1453 auteur de 6 fragments isolés et 6 couplés serait l'initiateur des Français vers la future messe "unitaire" (voir plus loin)
Jean Ciconia, musicien italien, vécut en pays de Liège (+1411) et écrivit 10 fragments de messe dont certains couplés.

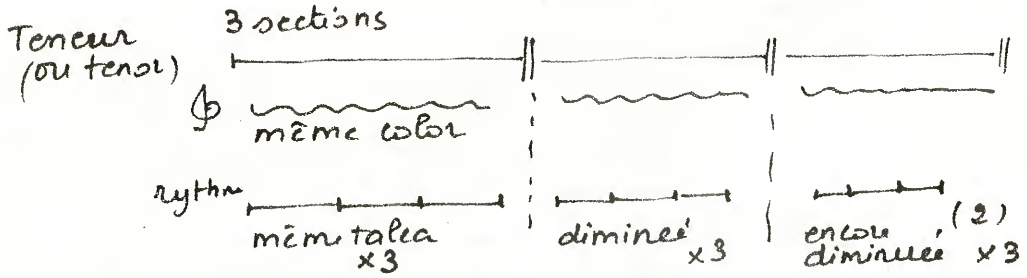
La technique d'écriture reste fondée sur le 3 voix, avec une nette prépondérance du superius, que l'on désigne par l'expression "style cantilène"[2].

1- voir un exemple de motif de tête, messe de G. Dufay, p.71
2- du latin cantilena, chant.

3°_ Le motet

De même que chanson et messe, ils apparaissent dans les grands manuscrits : Chantilly, Oxford, Modène, Bologne.
Avec la messe, il est le délaissé de cette période 1377-1420, qui préfère nettement la chanson[1].

- Structure : les musiciens combinent talea (motif rythmique a priori) et color (thème mélodique)
  La talea peut varier (diminution[2]).
  Ex : motet anonyme n° 12 du ms de Chantilly
  au tenor : 3 grandes parties ou sections identiques mélodiquement [soit 1 color reprise 3 fois] mais en même temps chaque section répète 3 fois une talea, en la diminuant.



Les principes isorythmiques peuvent s'appliquer aux autres voix : on aura alors un motet à isorythmie généralisée ou "panisorythmique".

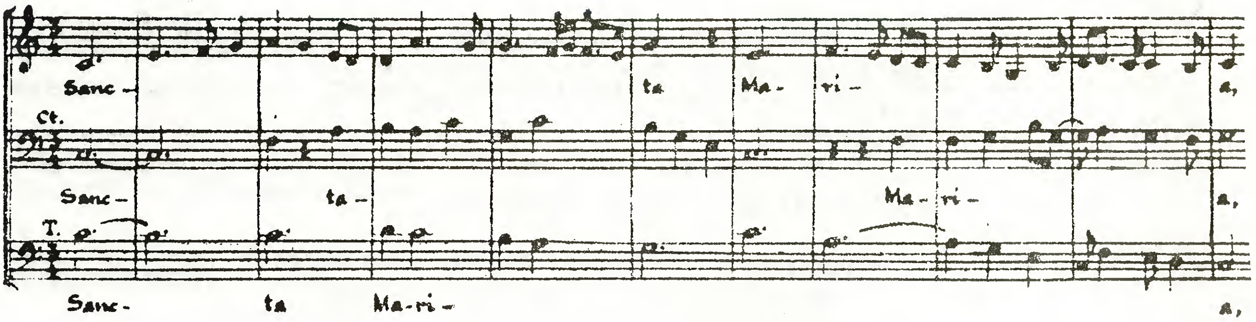
- expression

  Ces types de construction très sophistiqués n'impliquent aucunement un intellectualisme excessif.
  On trouve chez les auteurs anglais et italiens (Dunstable, Ciconia) des motets très expressifs, avec de belles lignes mélodiques, spécialement pour les motets dédiés à Marie (Ciconia, Regina gloriosa ; Dunstable, Sancta Maria, [voir exemple]).

---

1 - dans le ms de Chantilly, 100 chansons pour 13 motets.

2 - principe de la diminution : d'ordre rythmique
  1° fois : |o| d.. d.. etc...
  2° fois : o. d. d. "
  3° fois : o d d "



J. Dunstable
Sancta Maria

etc...

II - La génération de Dufay

Les auteurs les plus représentatifs de cette génération sont Dufay et Binchois.

Guillaume Dufay (né vers 1400 à Cambrai, +1474)
élève de Grenon et Loqueville ; voyagea en Italie, étudia à Paris
servit les ducs de Bourgogne et se retira à Cambrai.
Musicien universel, il aborde tous les genres.

Gilles Binchois (né à Binche, +1460)
enfant de choeur à Cambrai ; débuta dans la carrière[1] des armes, puis reçut les ordres.
fit carrière auprès du Duc de Bourgogne.
s'illustra principalement — mais non exclusivement — dans la musique profane.

citons également :
Hugo et Arnold de Lantins
J. François de Gembloux

1° - la chanson

- les poètes, les formes
  toujours non cités par les manuscrits. On reconnait cependant des textes de Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans
  Le rondeau devient le favori mais ballade et virelai subsistent.

---

1 - Une chanson fait allusion à ce fait
"en sa jeunesse fut soudard d'honorable mondanité"
traité également de
"père de joyeuseté"
(extraits de la déploration sur sa mort par J. Ockeghem)

- Les styles

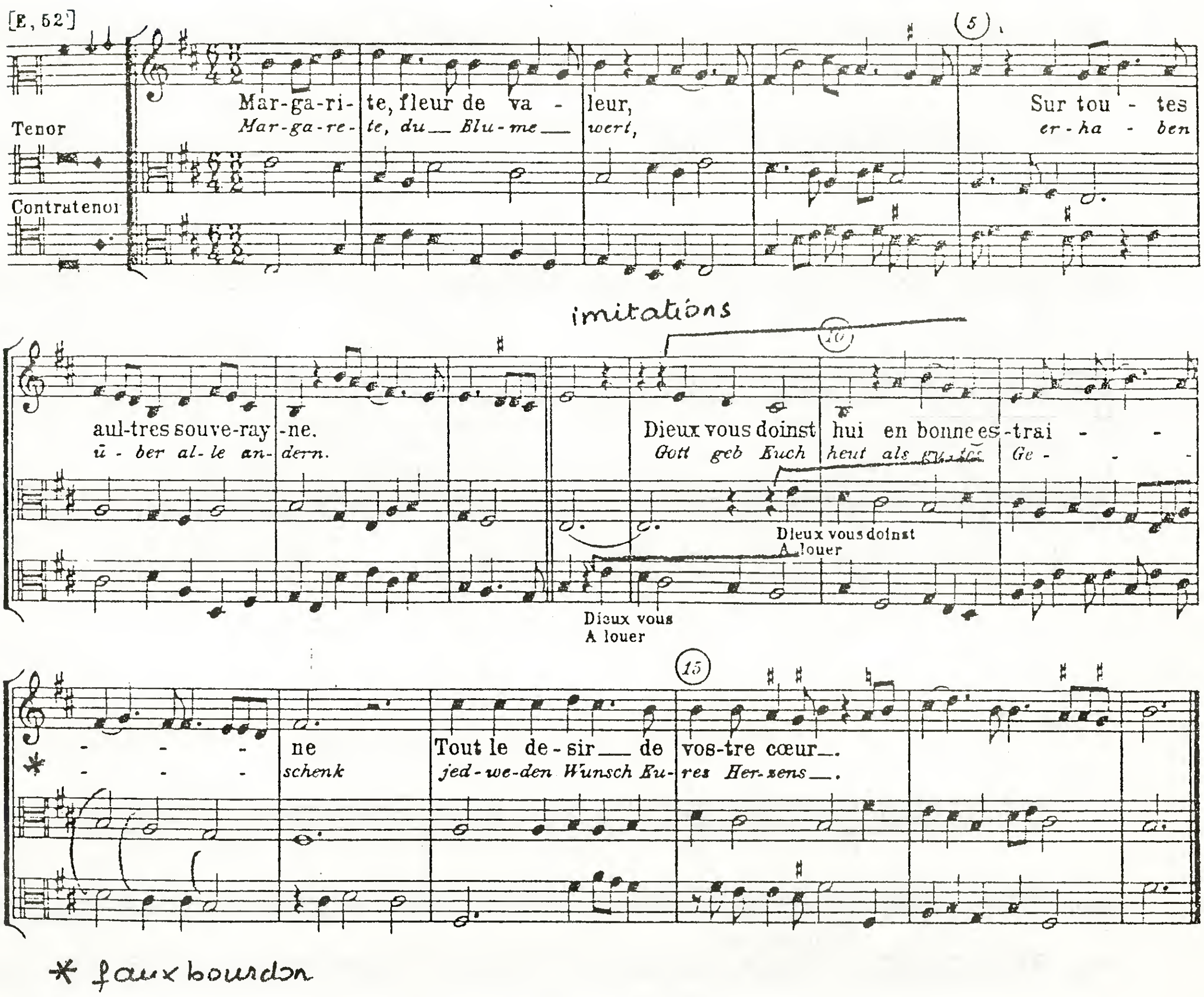
Toujours à 3 voix (rarement 4) { superius / tenor / contratenor } sans paroles

avec présence d'éléments instrumentaux (sans paroles); style plus simple et sentiment tonal déjà plus affirmé.

- La chanson chez Binchois : 7 ballades, 47 rondeaux, 1 chanson libre.

Mélodie simple, conjointe, avec notes répétées ; petits conduits instrumentaux en fin de vers. Présence déjà d'imitations ; cadences très stéréotypées avec échappée à la 3ce du faux-bourdon entre les voix inférieures (suites de 3ces ou 6tes).

ex: Margarite, fleur de valeur
G. Binchois



* faux bourdon

- La chanson chez Dufay : 8 chansons italiennes, 2 latines, 75 chansons françaises dont 60 rondeaux, 10 ballades, 4 virelais

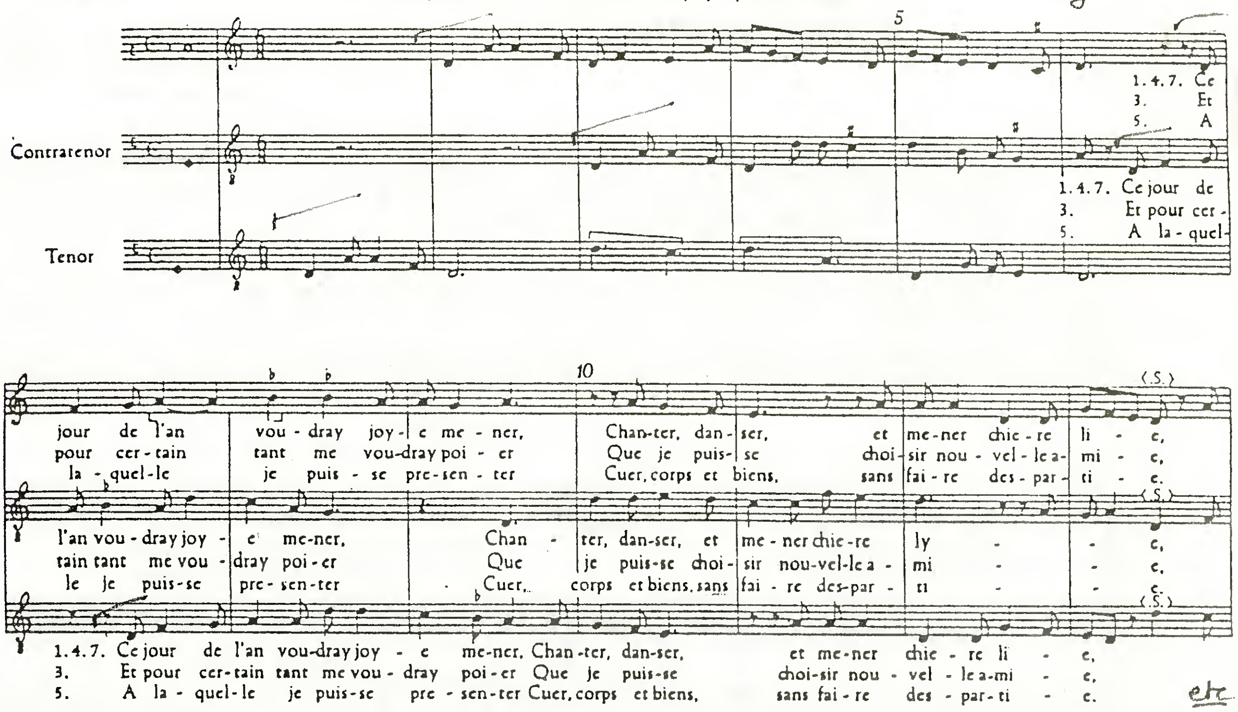
Très caractéristique de son temps avec ses 3 voix, superius bien dessiné musicalement, ponctué par des conduits instrumentaux, mélismes de fin de vers, mêmes cadences, harmonie plus douce avec parallélisme de 3ces et 6tes.

Toutefois Dufay lance l'idée de l'égalité mélodique des voix par des moyens rythmiques : - même rythme à toutes les parties
- des imitations
- écriture canonique ex : 1

Il aborde également le style populaire (plus simple, inspiré de chansons populaires). Toutefois ce n'est pas toujours le cas et beaucoup de ses chansons restent très savantes et lyriques. ex. 2.

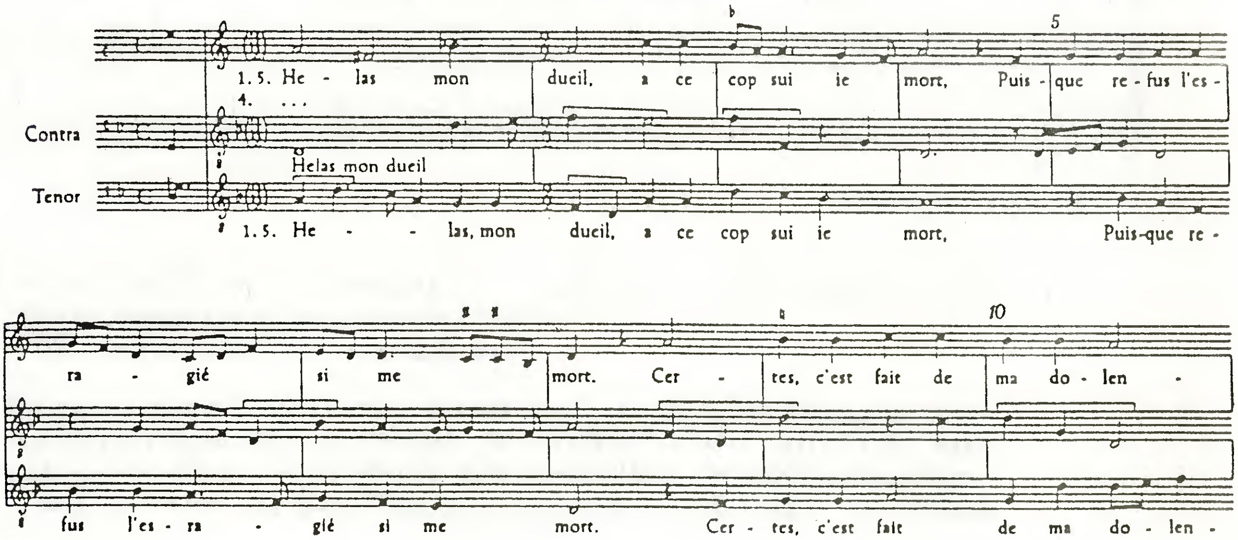
Le sentiment tonal est également très net chez Dufay.

ex 1. Ce jour de l'an voudray joye mener G. Dufay



etc...

ex. 2. Helas mon dueil, a ce cop sui ie mort G. Dufay



etc...

2°- La Messe

Ce genre va beaucoup se développer à partir de 1420 et l'on considère cela comme une conséquence de la <u>devotio moderna</u>, nouveau sentiment religieux.

La grande nouveauté est le principe de la messe unitaire ou cyclique, extension de celui du couplage de 2 pièces de la messe par une même teneur. Il y a des degrés dans l'adoption de ce principe :

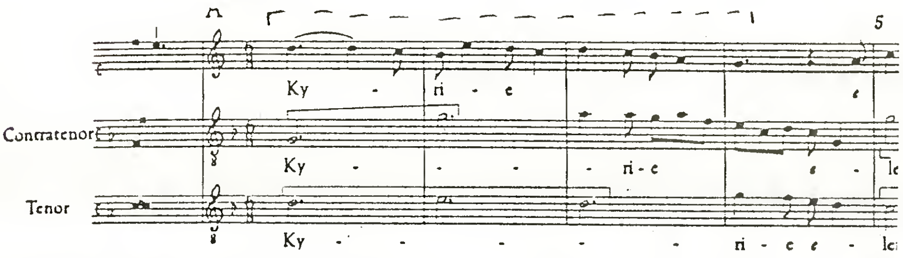
- ainsi la messe <u>sine nomine</u> de Dufay a-t-elle 3 pièces apparentées par un même motif de tête (thème du début) alors que les <u>cantus firmi</u>[1] sont tous différents (voir exemple ci-dessous)
- on arrive ensuite à la messe unitaire ou cyclique : toutes les pièces sont sur la même teneur (ou sur le même <u>cantus firmus</u>), profane ou sacrée, avec ou sans la présence de motif de tête.

G. Dufay <u>Missa sine nomine</u>

a) <u>Kyrie</u>
b) <u>Sanctus</u>
c) <u>Agnus</u>

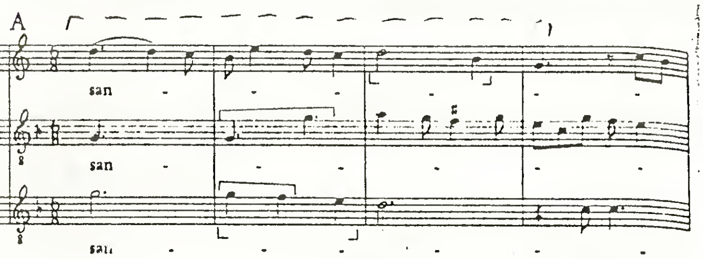
L'exemple a été limité juste au début des 3 pièces

a) <u>Kyrie</u>



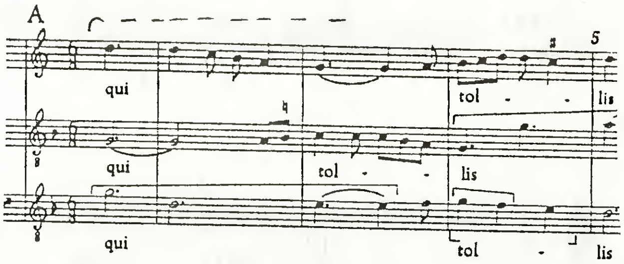
etc...

b) <u>Sanctus</u>



etc...

c) <u>Agnus</u>



etc...

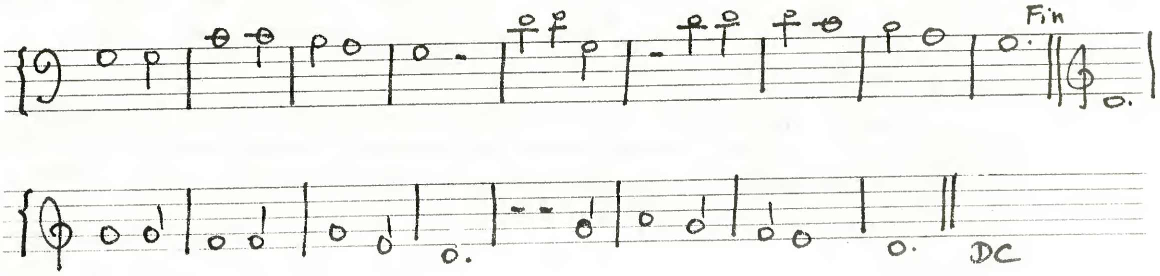
1- <u>Cantus firmus</u> (pluriel <u>cantus firmi</u>), thème de la teneur

Dufay reste le principal compositeur de musique religieuse de sa génération.

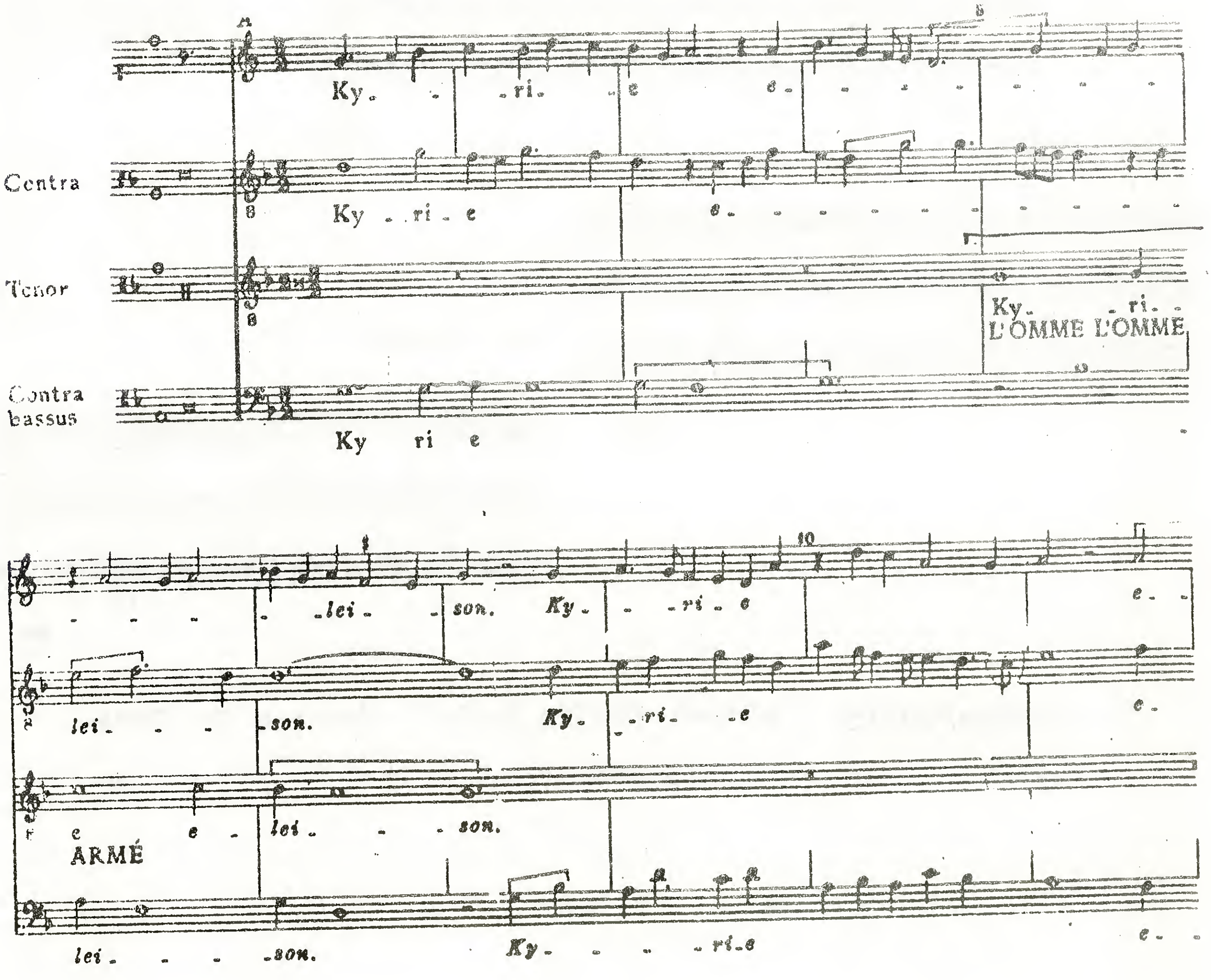
Ses messes unitaires ou cycliques se classent ainsi :

- sur teneur liturgique : messe <u>Caput</u>
  - " <u>Ecce ancilla</u>
  - " <u>ave regina</u>
- sur teneur profane : messe <u>l'homme armé</u>
  - " <u>Se la face ay pale</u>

1- Chanson de l'homme armé — ex : <u>Messe de l'homme armé</u>



2- <u>Messe de l'homme armé</u> (Dufay) <u>Kyrie</u>



ex: Messe Se la face ay pale de G. Dufay

Emprunte son thème à une ballade à 3 voix de Dufay écrite vers 1430. Le cantus firmus ou thème apparaît 9 fois dans cette messe, à la partie de teneur.

Kyrie	1 fois en entier	
Gloria	3 "	"
Credo	3 "	"
Sanctus	1 "	"
Agnus	1 "	"

On remarque que pour les pièces longues (Gloria, credo) lorsque le thème est terminé, on le reprend une 2e puis une 3e fois.

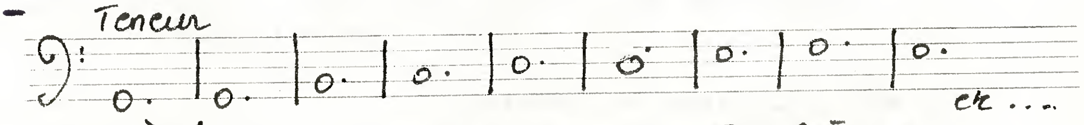
- Le style de Dufay reste indépendant des thèmes empruntés - soucieux de conduire de belles mélodies, il utilise à toutes les voix des éléments significatifs du thème[1] en essayant de l'assimiler aux mélodies créées - le cantus firmus ne se distingue alors plus du reste de la polyphonie

3° le motet

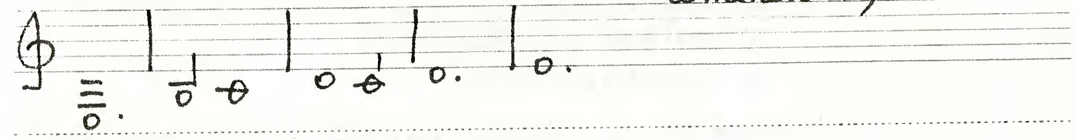
Comme la messe, le motet évolue beaucoup dans cette génération. Le motet pan isorythmique tend à se démoder (encore 9 exemples chez Dufay); une nouvelle dimension intervient qui est celle de la variation mélodique, sorte d'extension du principe de la color. On aura alors un motet dit isomélodique.
Le thème placé à la teneur tend à pénétrer les autres voix soit par des canons (anima mea liquefacta est), soit par des variations: isomélodisme (ave regina)

ex: Le matériel thématique

- Teneur



- 2 voix supérieures: thème du canon (même thème, en diminution)



Motet de Dufay (3v.)
Anima mea liquefacta est

---

1 - technique de la messe "paraphrase"

III - La génération de Ockeghem

Cette 2de moitié du XVe siècle est dominée par deux musiciens : J. Ockeghem et A. Busnois.

Johannes Ockeghem (1425 +1495), est né dans le Hainaut ; il fit carrière à la cour de France et servit Charles VII, Louis XI et Charles VIII. En sa retraite, il est trésorier de l'Abbaye St Martin de Tours.

C'est un musicien très remarquable, mais surtout reconnu pour sa musique religieuse

Antoine Busnois (? +vers 1492), musicien du nord de la France ; servit le duc de Bourgogne.

A l'inverse de Ockeghem, il fut très renommé pour ses chansons.

1°- La chanson

• Poètes et formes traitées

On trouve aussi bien des textes populaires que des poésies très élaborées. C'est l'époque de Jean Molinet (+1507), poète et musicien, auteur de l'Art de Rhétorique.

François Villon, grand poète du XVe siècle, sera peu traité par les musiciens.

Les formes restent les mêmes : rondeau, virelai, avec préférence pour le premier. La ballade disparaît. La Bergerette, dérivée du virelai, apparaît. On peut la considérer comme un virelai à une seule strophe.

• Les musiciens se groupent en 3 foyers :

Cour de Bourgogne : Antoine Busnois, Robert Morton, Jean Molinet, Hayne van Ghizeghem

Cour de France : Johannes Ockeghem, Barbingant, Collinet de Lannoy

Ecoles de Liège et de Cambrai : Firmin Caron, Johannes Regis, Jean Vergus.

• Les chansons de Busnois

29 rondeaux à 3 voix — 5 rondeaux à 4 voix
11 Bergerettes à 3 voix[1] — 2 à 4 voix
1 ballade en flamand
6 chansons libres.

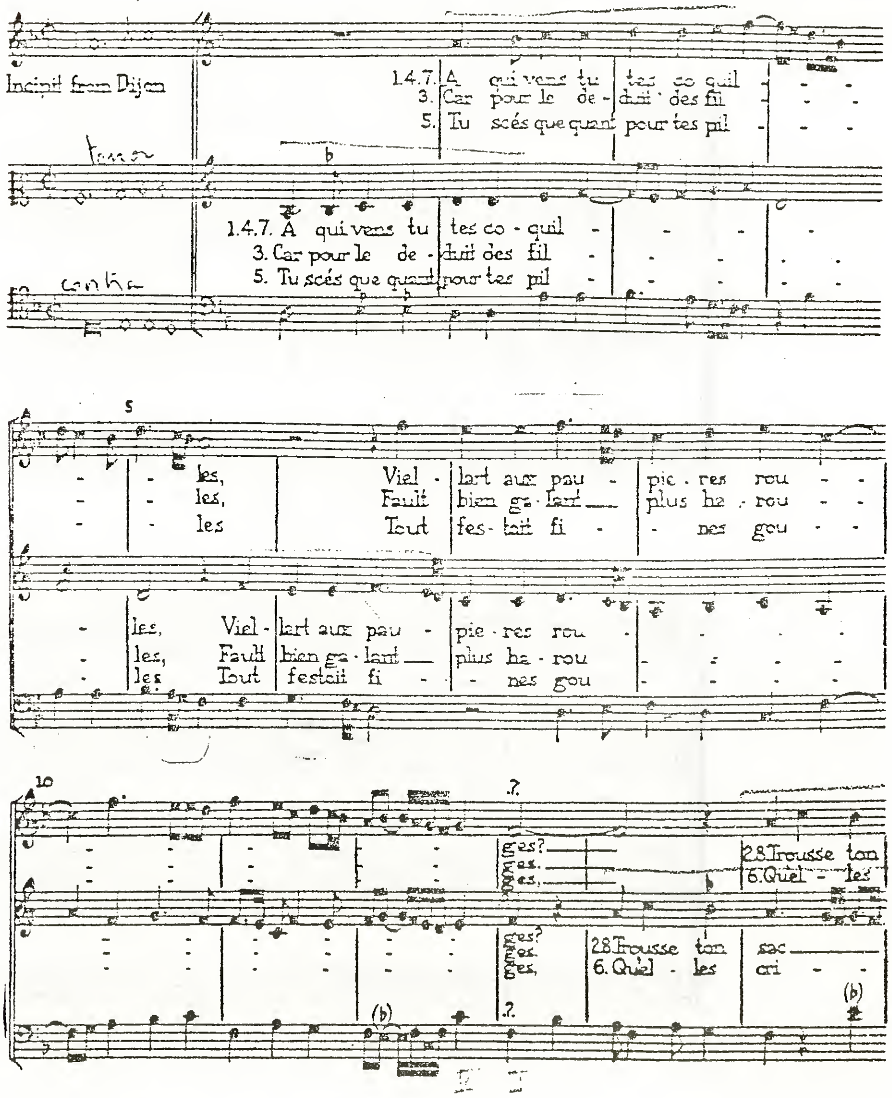
L'ensemble est remarquable par le sens de la mélodie :

1 - Busnois serait, selon certains, le créateur de ce genre.

toutes les voix "chantent" et de façon très continue (escamotage des cadences et fins de vers).
Beaucoup d'imitations et de canons et de subtilités d'écriture (renversements, diminutions...).
L'harmonie est typiquement quinziémiste = encore modale avec des cadences

A qui vens tu tes coquilles A. Busnois

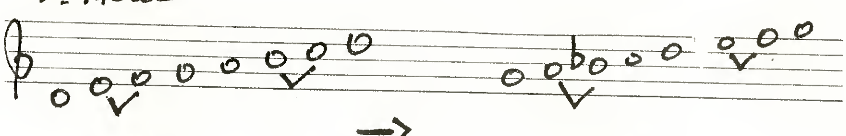
Dijon Chansonnier, fol. 156v-157r;
Mellon Chansonnier, fol. 11v-12r



etc...

1 - beaucoup de 1er mode, mode de Ré, ou de 1er mode transposé sur finale SOL, avec 1♭ à la clé.

1er mode



sur RE → sur SOL

• Les chansons de J. Ockeghem

16 rondeaux, 4 bergerettes

Le style est très chantant et souple : mélodisme, cadences non marquées.

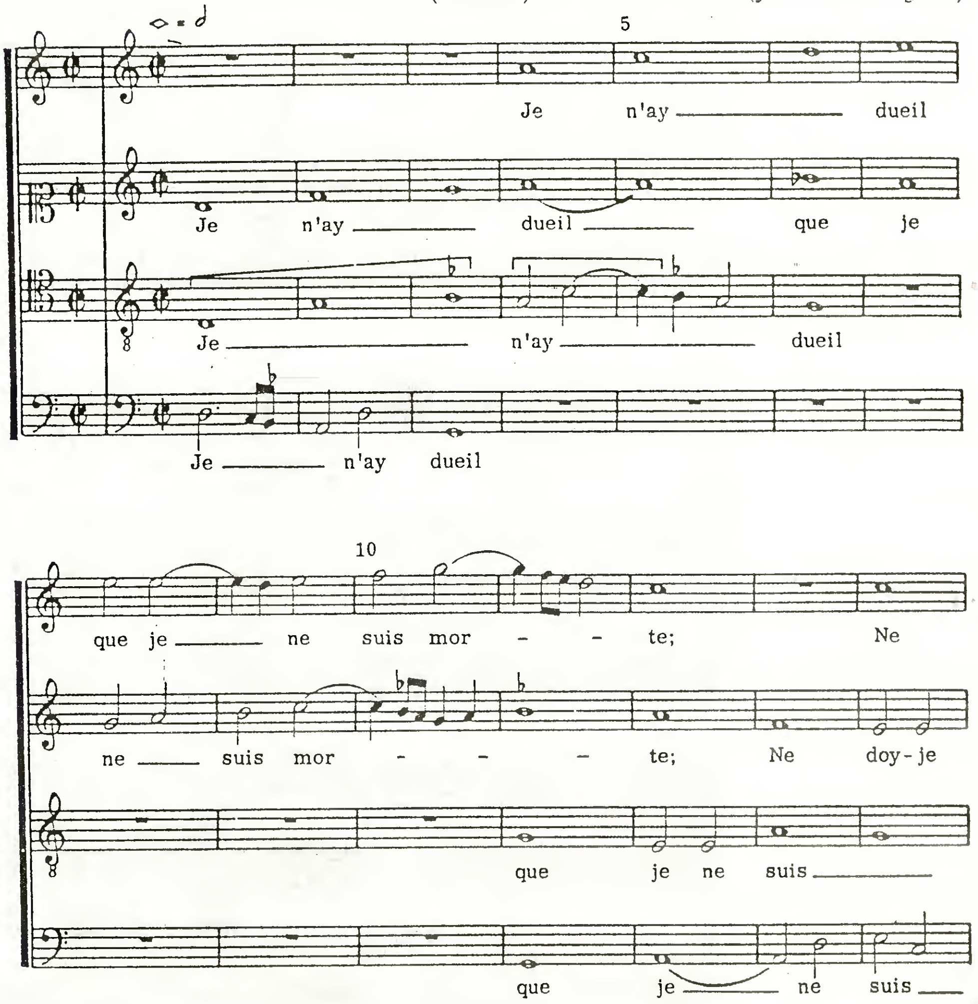
Beaucoup de canons et de duos s'opposant.

Parfois, plus rarement, il pratique un style homophone (écriture verticale) dans <u>Presque transi</u>, par exemple.

ex : <u>Je n'ay dueil</u> (présence de duos)

JE N'AY DUEIL QUE JE NE SUIS MORTE

(Rondeau) (Johannes Ockeghem)



2°_ Messe

Le plus grand représentant du genre reste Ockeghem, auteur de 5 messes libres : (sans cantus firmus)

ex : Missa sine nomine

ex : Missa cuius vis toni (dans le ton que tu veux)
en changeant les clés de lecture, on peut effectivement la chanter dans 4 modes différents

ex : Messe des Prolations
à 4 voix en canons avec des jeux rythmiques sur les 4 prolations

9 messes unitaires :

ex : Messe Caput
Messe Ecce ancilla
Messe Au travail suis
(sur une chanson de Barbingant)
Messe de plus en plus
(sur un rondeau de Binchois)

Deux messes présentent des particularités
Messe fors seulement (5 voix)
messe incomplète ; premier exemple connu de messe "parodie", sur une chanson de l'auteur. Le superius de la chanson devient la teneur de la messe, mais les autres voix de la chanson sont également utilisées, avec de légères modifications. Ce n'est plus l'emprunt d'un thème, mais l'oeuvre complète qui est utilisée.

Résumé :

Cheminement de la messe polyphonique, des origines au XV° siècle : 6 étapes

1 Messes "fragments"
cantus firmi différents selon les pièces
ex : Messe de Tournai (XIII/XIV)

→ 2 Messe entière d'une seule main
cantus firmi différents selon les pièces
ex : Messe de Machault 1364

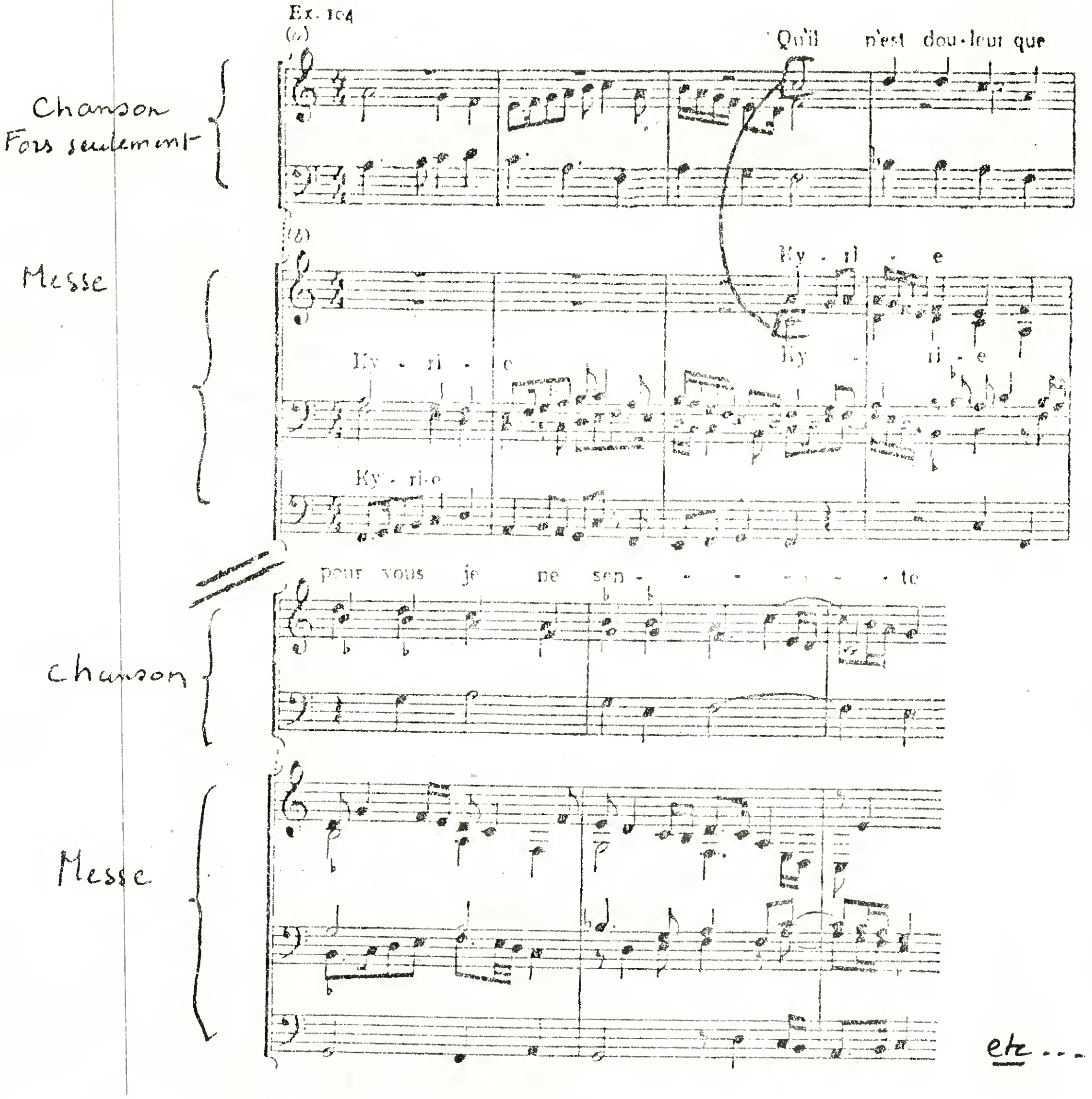
→ 3 fragments apparentés gloria/credo sur même cantus firmus
ex : Dunstable (XV°)

→ 4 messe cyclique ou unitaire
un seul cantus firmus, sacré ou profane, pour toutes les pièces
ex : G. Dufay
Messe de l'Homme armé

→ 5 messe paraphrase
développement de la messe cyclique : le cantus firmus anime toutes les voix
ex : G. Dufay
Messe ecce ancilla

→ 6 messe parodie
l'emprunt s'étend à toutes les voix d'un modèle polyphonique
ex : J. Ockeghem
Messe fors seulement

J. Ockeghem, Messe Fors seulement



La *Messe ma maitresse* (4 voix), également incomplète, sur une Bergerette de l'auteur, est intermédiaire entre la messe paraphrase et la messe parodie.

3° - le motet

Le plus souvent à 5 voix, avec alternance de groupes vocaux.

J. Ockeghem reste l'adepte d'une écriture très variée : il place le thème emprunté tantôt à la teneur, tantôt au *superius*, multiplie les canons et le nombre des voix (*Deo Gratias*, à 36 voix, soit 4 canons à 9 voix).

Busnois en fait également un traitement varié ; dans le motet *In hydraulis*, il compose sa propre teneur, constituée de motifs transposés

IV. Le XVe s. dans les autres pays d'Europe

• Après l'ars nova l'Italie se manifeste assez peu : la musique française est très appréciée, comme en témoignent les manuscrits.
Les genres pratiqués restent surtout orientés vers le profane avec la frottola et le strambotto, deux genres complémentaires, le premier plus popularisant, le second plus poétique.
Les genres religieux sont la laude et le motet.

•• L'Angleterre poursuit sa double carrière, insulaire et continentale.
Les genres pratiqués restent la messe cyclique (Bedingham, messe Deuil angoisseux, d'après Binchois), la messe parodie, et la chanson (Robert Morton, musicien de la cour de Bourgogne).

••• L'Allemagne excelle surtout dans le lied polyphonique avec mélodie au ténor.

•••• L'Espagne connaît, pour des raisons politiques, un grand développement. A cette nouvelle prospérité s'ajoutent des relations privilégiées avec l'Italie : le Royaume de Naples (Sicile et Sardaigne) appartient aux Espagnols.
La musique religieuse est très développée (cathédrale de Séville) ainsi que la chanson, principalement représentée par le villancico, équivalent du virelai français.
Un grand théoricien espagnol sera particulièrement connu : Ramon de Pareja[1], auteur de Musica Practica, 1482.

---

1. Pareja participe à un grand mouvement théoricisant, touchant aussi la France avec Tinctoris, auteur de 12 traités dont le premier dictionnaire par ordre alphabétique ; touchant aussi l'Angleterre avec John Hothby (+1487) qui disputera en particulier contre Ramos de Pareja.

Conclusion

Le XVe siècle, que nous terminons vers les années 1480, représente une période d'extrême activité : le langage évolue les consciences se modifient... pour beaucoup, c'est une première renaissance.

La génération suivante, illustrée par Josquin des Prés, Obrecht et Isaac, est souvent présentée à la fois comme un accès au XVIe siècle (sorte de "pont") et comme une synthèse des expériences du XVe. Cela prouve à quel point ce siècle a pu préparer au monde moderne et liquider les derniers vestiges de la pensée médiévale.

Les changements du langage au XVe siècle sont en effet considérable et riches de possibilités :

- la mélodie devient un paramètre prépondérant : chaque partie devient "vocale"; les "thèmes" commencent à structurer les formes
- l'harmonie évolue : de la modalité se dégage un sentiment tonal. Ce cheminement se fait à travers les altérations, de plus en plus nombreuses, et la normalisation des cadences (prédominance de la cadence V → I). Aussi, les modes perdent-ils de leur originalité et se groupent en deux catégories : ceux d'aspect majeur et ceux d'aspect mineur.

Les théoriciens parlent cependant encore de modalité et il faudra attendre le XVIe siècle, avec l'usage de la 3ce dans l'accord final, pour atteindre réellement l'étape tonale.

Sources musicales (éditions modernes)

G. Binchois — W. Gurlitt, Binchois, sechzehn weltliche Lieder, Wolfenbüttel, Möseler Verlag, "Das Chorwerk" n° 22.

G. Dufay — H. Besseler, G. Dufay, opera omnia... Rome, American Institute of Musicology, 1964

J. Ockeghem — D. Plamenac, Messes I → XVI (2 vol), New York, American Musicological Society, 1927 ²/1947 ³/1959.

Discographie

Ballades, rondeaux et virelais (musique des XIV° et XV°) Ensemble ricercare de Zurich, Harmonia mundi, HMU 592.

G. Dufay, Hymnes, chansons et motets, Ensemble G. de Machault de Paris, Calliope, CAL 1874.

G. Dufay, Missa sine nomine (et livre de danses de Marguerite d'Autriche), Clemencic Consort, Harmonia Mundi, HMU 939.

G. Dufay, Missa ecce ancilla, Clemencic Consort, Harmonia mundi, HMU 997

G. Dufay, Messensätze, Motetten, chansons, Ensemble capella antiqua de Munich, Philips 6575 043.

Busnois Missa "l'homme armé" } ensemble Pro Cantione antiqua de Londres Archiv Produktion, stereo 2533 404
Binchois Motets

J. Ockeghem, Requiem, Clemencic Consort, Harmonia mundi, HM 999.

TEXTE SERIE 6

Josquin des Près et son temps

Bibliographie

Revoir, série 5, certains ouvrages : Pirro, Reese, Huizinga, Colloque de Tours ("Chanson à la Renaissance")

Fr. Blume, "Josquin des Près, the man and the music"[1], Colloque Josquin des Près, New York, 1971/72.

W. Elders, "Das Symbol in der Musik von Josquin des Près"[2], Acta Musicologica, XLI/1969, pp. 164-185.

H. Osthoff, Josquin des Près[3], Tutzing, H. Schneider, 1962, 2 vol.

Ch. Van den Borren, "A propos de quelques messes de Josquin", Congrès d'Utrecht, 1953, pp. 79.85.

Cette bibliographie peu accessible (langue étrangère, édition rare) est destinée à vous montrer combien Josquin est peu étudié en France. L'ouvrage de référence demeure H. Osthoff ; écrit en allemand, il constitue déjà une base inaccessible à beaucoup de musicologues français.

Ce chapitre concerne la musique vocale polyphonique de 1480 à 1520. Nous choisissons de le traiter avant l'introduction au XVIe siècle pour mieux en faire sentir la nouveauté.

---

1. en anglais
2.3. en allemand.

Plan du Cours

Introduction
I – Josquin des Prés, l'homme et l'oeuvre ; ses contemporains.
II – la chanson : le support poétique, quelques éléments musicaux, La chanson chez Josquin des Prés –
III – la messe : les oeuvres, les genres, les éléments musicaux.
IV – Le motet : les choix, le style.
Conclusion
Sources musicales.
Discographie.

Introduction

Cette période est placée sous un double signe :

1° Elle est dominée par une puissante personnalité — celle de Josquin des Prés —, puissante par ses possibilités créatrices et par ses influences. Grand pédagogue, Josquin a inspiré de nombreux musiciens soit directement (enseignement), soit indirectement (grande diffusion des oeuvres par l'imprimerie).

2° Elle est déjà orientée vers la Renaissance (XVIe siècle), ce qui pose le problème de la "fin" du Moyen Age. On propose généralement trois dates pouvant signifier cette fin :

- 1453 → chute de Byzance (point de vue très large)
- 1483 → date de la Madone au Rocher de L. de Vinci (point de vue esthétique)
- 1494 → début des guerres d'Italie (point de vue européen) (1)

Musicalement le problème se pose ainsi :

- fin du XVe siècle
- période de transition 1480 - 1520 († 1521 de Josquin des Prés)
- véritable Renaissance : le plein XVIe siècle.

Selon que vous incluez ou non la période de transition, vous aurez, de la Renaissance musicale, une date haute (1480) et une date basse (1521)

Cette période est également remarquable par un esprit nouveau : l'humanisme. Ce mouvement signifie une nouvelle conception de la place de l'homme dans l'univers et se manifestera dans le choix des sujets poétiques, des points de vue esthétiques, de l'expression et de l'union musique/poésie.

Musicalement, la notion d'harmonie évolue considérablement. On peut déjà parler d'une approche tonale : les divers modes tendent à fusionner en deux catégories : ceux à médiante majeure (→ notre majeur tonal) ceux à médiante mineure (notre mineur). Le majeur restera le favori du XVIe siècle, le mineur se fixant dans le courant du XVIIe siècle.

---

(1) – le problème de la fin du Moyen Age n'est pas, comme la logique le suppose exactement celui du début de la Renaissance. Sur les problèmes de datation de la Renaissance, voir série 7 (introduction).

L'imprimerie musicale assure une diffusion très large des oeuvres : les influences progressent très rapidement, des styles se créent. La première collection de musique polyphonique imprimée sort des presses Petrucci, à Venise, en 1501 : Harmonices musices Odhecaton. Petrucci sera bientôt concurrencé dans toute l'Europe : à Rome (Antico, Giunta), à Mayence (Schöffer) à Augsbourg (Öglin), à Paris (Attaingnant), à Anvers (Susato), etc...

I - Josquin des Prés (Desprez)

1° - sa vie

* naît vers 1440 en Picardie
Probablement chantre à St Quentin

Période des voyages en Italie

1459, chanteur au Dome de Milan

→ 1499, suit le cardinal Ascanio Sforza à Rome.
Musicien de la chapelle pontificale, il voyagera beaucoup.
On le rencontre à Milan
Paris
Modène
Nancy...

en 1499, J. quitte Rome pour Milan puis Ferrare, où il est au service du Duc Hercule 1er. Il séjournera également en Espagne et dans les Flandres.

1505 le ramène à St Quentin.
Doyen de la collégiale de Condé sur Escaut, il meurt en 1521.

Vie exemplaire pour l'époque : au service de grands mécènes, en contact avec de nombreux pays d'Europe ; souvent édité de son vivant, il sera copié et connu par de nombreux théoriciens qui illustrent leurs idées par des fragments musicaux pris dans sa musique [1].
Enfin, même après sa mort, il sera réédité à Anvers et Paris jusqu'en 1578. On mesure là sa célébrité, car la musique est alors un produit de consommation immédiate et, de même que la notion de musée n'existe pas, on préfère de beaucoup la musique vivante à celle du passé.

2° - son oeuvre

jugée très importante en nombre et en qualité.
Les chiffres sont fluctuants selon les musicologues. En effet, il existe des attributions douteuses et il convient d'être prudent.

---

(1) - c'est le cas de Glaréan (Dodecachordon, 1547), d'Adrien Petit Coclicus (Compendium musices, 1552).

oeuvre sacrée : "environ" 20 messes
" 98 motets

oeuvre profane : " 62 chansons

3° - les contemporains de Josquin

Ecole josquinienne abondante et intéressante. Très différents, les musiciens cités ont tous reçu l'influence de Josquin ; nous allons tenter de les classer par grandes tendances.

- Musiciens flamands, ayant gardé un style proche de Ockeghem et plutôt portés vers l'art sacré :
  - Jacob Obrecht (1450 + 1505)
  - Alexandre Agricola (1446 + 1506)
  - Heinrich Isaac (1450 + 1517) fit carrière aussi en Allemagne
  - Loyset Compère (1450 + 1518)
  - Mathieu Pipelaere (dates non connues, début XVI°) le seul à ne pas aller en Italie.
- Compositeur plus "moderne", nettement tourné vers le XVI° siècle
  - Pierre de la Rue (1460 + 1518) sans expérience italienne, très célèbre et très diffusé
- compositeurs très en avance sur leur temps, précurseurs du style "parisien"
  - Antoine de Févin (1470 + 1512)
  - Jean Mouton (1460 + 1522)

II - La chanson

1° - le support poétique

Deux grands courants s'opposent :

- la continuation du XV° poétique avec ses "rhétoriqueurs", poètes du style riche, très élaboré. Parmi les représentants de ce mouvement : Guillaume Crétin, Olivier de la Marche, Jean Marot
- les poètes nouveaux, marqués par l'influence de l'étranger et adeptes d'une poésie plus libre où s'expriment les idées humanistes : Jean Lemaire de Belges, Mellin de Saint Gelais

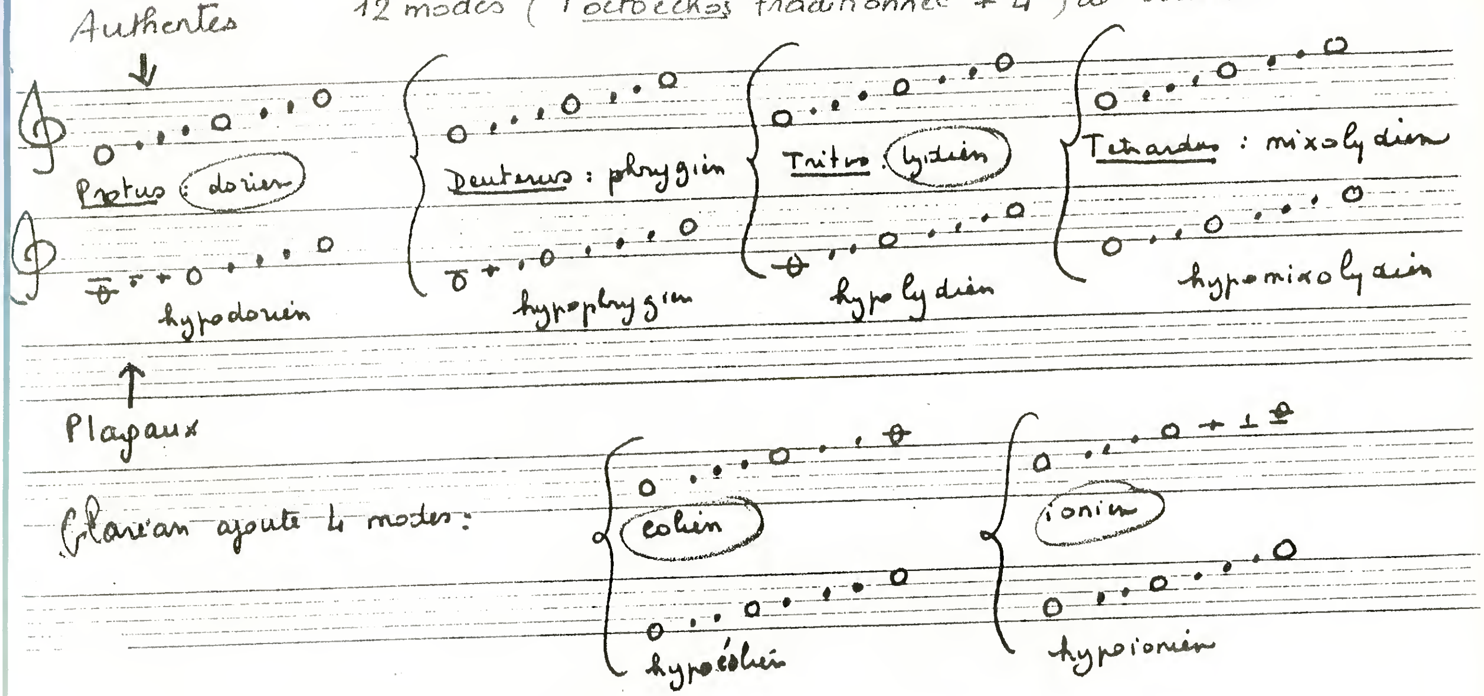
Les thèmes traités portent sur l'amour, la nature. Subsistent encore les vieux thèmes médiévaux du jaloux, de la mal mariée, etc...

Les formes fixes (rondeau, virelai, ballade) laissent la place aux structures libres permettant une inspiration plus large. Ce seront donc des suites de strophes d'un nombre identique de vers.

2° - quelques éléments musicaux

Ecriture à 4 voix, le plus souvent, où le musicien recherche l'égalité mélodique des voix.

Le sentiment tonal s'affirme. Les modes subsistent mais sont compris d'une autre manière : la cadence V/I devient fréquente, des modulations dans le cycle des quintes interviennent (en particulier chez Josquin des Prés). Les modes en usage sont répertoriés par les théoriciens, en particulier par Glarean (Dodecachordon, 1547). Voici les 12 modes (l'octoechos traditionnel + 4) de Glarean :



parmi ceux-ci, on utilise le plus souvent :

dorien { sur final Ré
 " " Sol (donc avec un si b) [1]

lydien sur final Fa (avec sib à la clé)

et en moindre proportion :

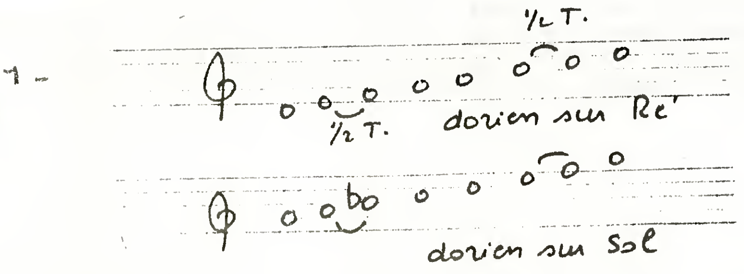
éolien sur final La
ionien " " do

Les règles de la musica ficta (ou falsa) sont toujours en usage. Elles trouvent leur origine dans un souci de consonance ou d'euphonie.

Parallèlement, le sentiment harmonique s'affirme : élargissement, plénitude des accords. Dans de nombreux cas, on pense à une composition simultanée (et non étagée) des voix.

---

1 -



3°_ la Chanson chez Josquin des Prés

• la variété

- des types de chansons très différents (sans texte, avec superposition de textes différents)
- à nombre de voix très variable (3 à 6 v.) : 3 pour les œuvres de jeunesse ; 4 pour la plupart.
- avec une écriture pleine d'oppositions
  - opposition de groupes vocaux (le bicinium ou petit duo) (exemple 1, page suivante)
  - opposition de divers canons entre eux (3 canons dans la chanson Baisiez-moy)
  - opposition du style vertical (harmonique ou homophone) et des imitations (exemple 2, page suivante)
  - opposition du style syllabique et des vocalises (mélismes) (exemple 2, page suivante)
- dans le choix des formes : rondeaux
  bergerettes
  mais beaucoup de chansons libres
- dans la manière de composer : chansons libres
  chansons sur thème populaire
  " " " religieuse
  " " " de chanson

• la mise en valeur du texte poétique

Déjà la construction est liée au sens du texte (dans la chanson libre, bien entendu).
Le figuralisme ou peinture en musique renforce le poids de certains mots : par des vocalises
des lignes ↗ ou ↘
des grands intervalles
des changements de valeurs, etc...

ex 2 : "Mille regretz" vocalise appuyant le mot

ex 2 : "Et d'eslonger votre fache amoureuse votre fache amoureuse..."

ligne descendante côté néfaste, triste

reprise en écho plus grave on s'enfonce dans le lointain (eslonger)

• caractères musicaux

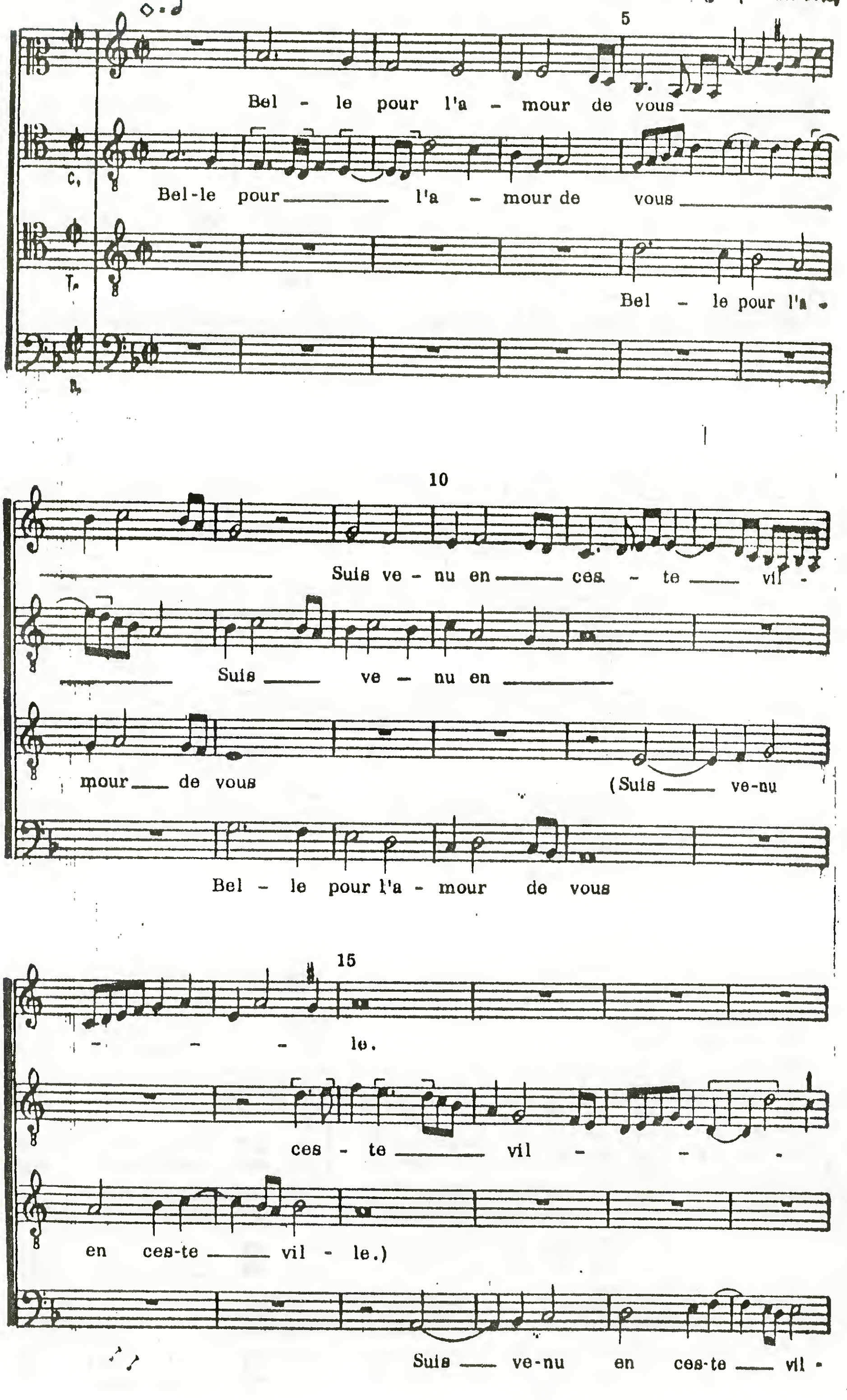
Ligne mélodique très chantante et souple
Entrée en imitations (ex 1) avec petits intervalles ou notes répétées
Souvent écriture homophone parallèle (sorte de faux bourdon (ex 2, ligne 2)
beaucoup d'écriture canonique.

"Divin et inimitable," Josquin se présente donc à la fois comme un novateur (variété, expression) mais aussi comme un continuateur de l'écriture quinzréniste. Il serait bon de l'opposer aux musiciens à venir de l'Ecole Parisienne (Janequin, en particulier), pour mieux saisir chez lui la permanence des caractères anciens.

EXEMPLE 1

BELLE POUR L'AMOUR DE VOUS

(Josquin des Prez)

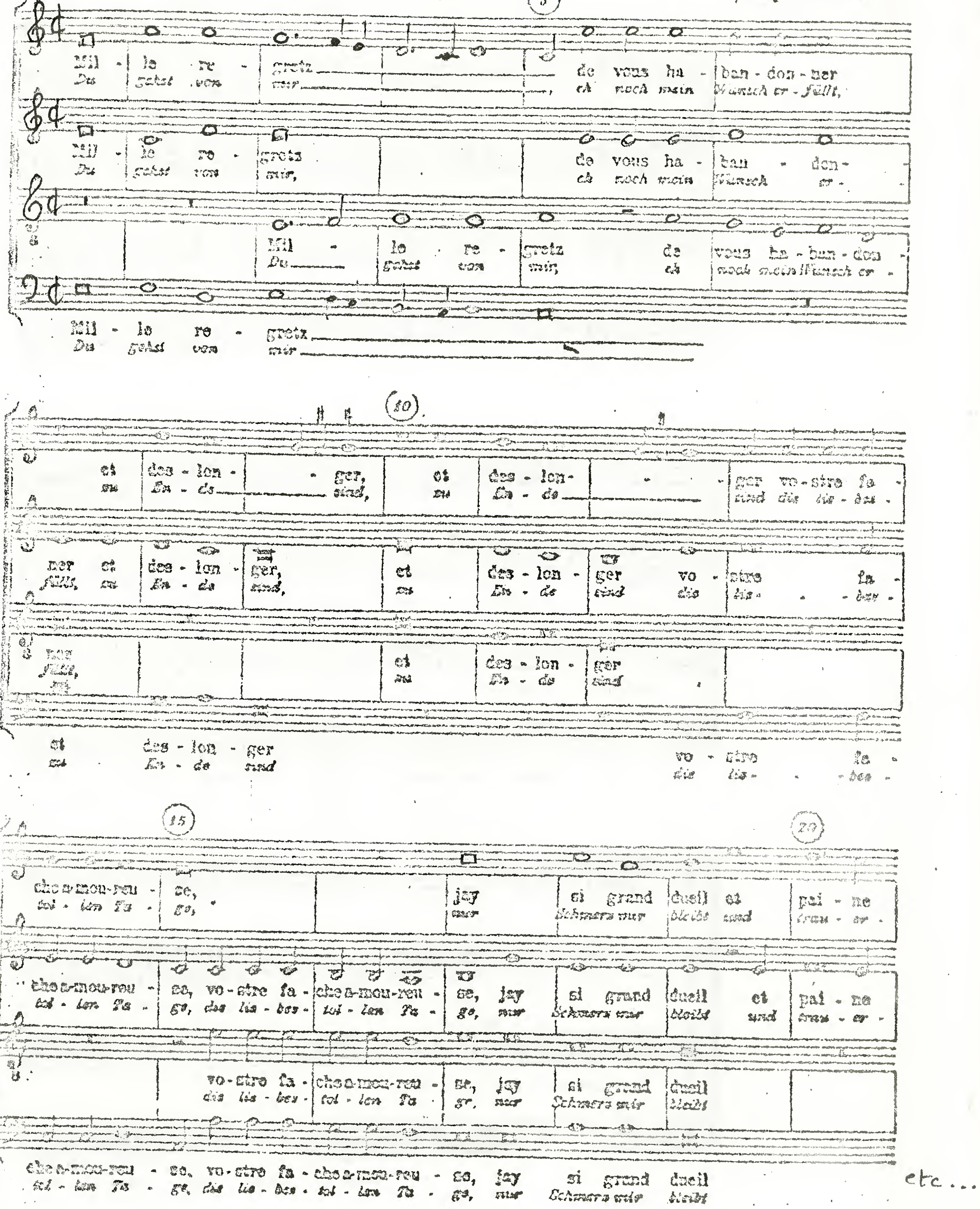


etc...

Exemple 2

Mille regretz

Josquin des Prés



III - La messe

1° - Les oeuvres

genre très prisé à l'époque de Josquin

Pierre de la Rue	31 messes
Antoine Brumel	13
Loyset Compère	2
Jean Mouton	9
Heinrich Isaac	13
Antoine de Fevin	11

Les messes de Josquin supportent plusieurs classifications :

Historique chronologique :
- 1° de jeunesse (→ 1485) souvent à 3 voix d'écriture complexe (héritage du XV^e) ex : Messe de l'homme armé
- 2° période romaine (→ 1505) simplification, clarté, souci d'expression. comprend la plupart des messes de Josquin
- 3° maturité (→ 1521) la messe Pange Lingua : sobriété et expression.

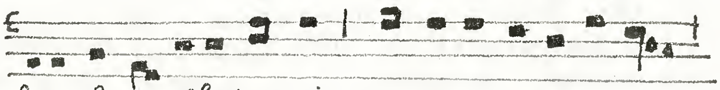
par genres :
- 1° sur thème religieux : Ave maris stella
- 2° sur élément d'écriture : Missa ad fugam (sur les canons) ; Hercules dux Ferrariae (Messe sur thème lettres/musique) (1)
- 3° sur thème profane : Homme armé ; Mille regretz

2° - Les genres

les mêmes qu'au XV^e : sur cantus firmus (ou sur thème), sur thème inventé (Hercules dux ferrariae, également la messe de Josquin La sol fa ré mi soit "lassa far a mi", laissez-moi faire..., stéréotype verbal du Cardinal Ascanio Sforza), parodie (genre en extension).

3° - éléments musicaux

le plus souvent à 4 voix.
les thèmes empruntés ne sont plus liés au teneur : souvent confiés au superius, ils peuvent circuler à toutes les voix sous forme de citations ou de paraphrase.
ex : Missa Pange Lingua
Thème emprunté = hymne des Vêpres de la fête du Saint Sacrement

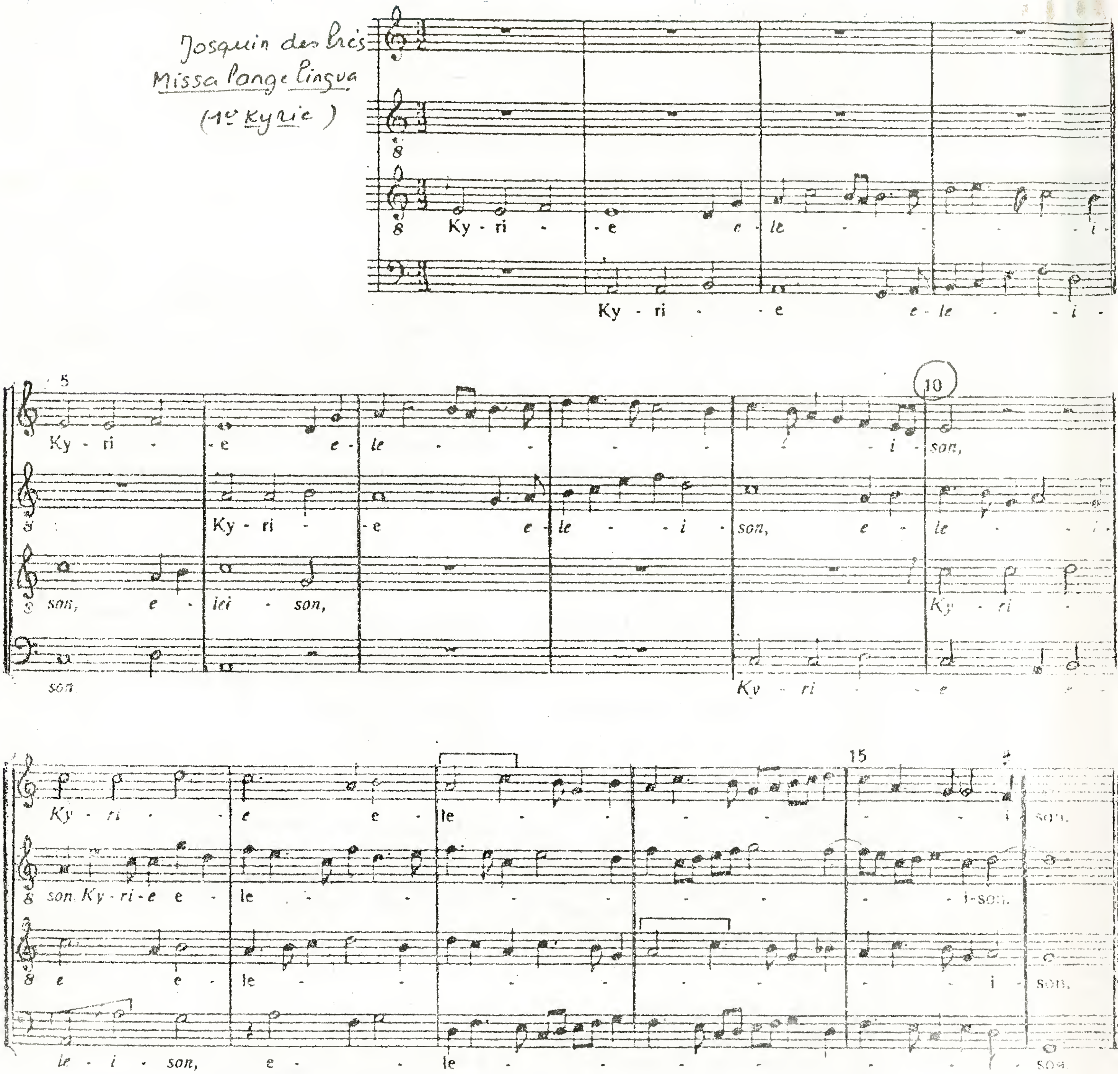


---

(1) Hercules dux Ferrariae, Hercule 1er le dédicataire, fournit par les voyelles de son nom, le thème suivant :

ré ut ré ut ré fa mi ré

Josquin des Prés
<u>Missa Pange lingua</u>
(1er Kyrie)



Mesures 1 à 10 : entrées issues de la 1re incise du thème grégorien
" 10 à 16 : paraphrase de la 2e incise

Toujours chez Josquin, on remarque l'égalité de l'écriture des 4 voix, l'aération du contrepoint, la plénitude de l'harmonie.
Certains passages possèdent une grande force expressive : le <u>credo</u> de la messe <u>Pange lingua</u> donne de beaux exemples de figuralisme
ligne ↗ "ascendit"
ligne ↘ "descendit"
longues tenues mystérieuses "<u>et incarnatus est</u>", etc...

IV _ Le motet

Forme importante, presque privilégiée au XVI^e siècle. En effet, cette forme admet une grande liberté ; parmi toutes, c'est peut-être la plus musicale.

La chanson obéit au désir de plaire et de convaincre (souci de compréhension du texte), la messe est contrainte par sa fonction liturgique. Seul le motet peut être abordé librement et constituer un terrain d'expérimentation musicale. Sa progression constante dans ce sens jusqu'au Concile de Trente (vers 1560) en sera la preuve.

1°_ les choix :

Le cantus firmus (rappelons que le motet est une composition chorale libre, sur thème) peut circuler à toutes les voix, être exposé plus rigoureusement dans un canon entre deux voix inférieures, ou apparaître symboliquement pour laisser une liberté totale d'écriture par la suite.

Josquin des Prés mêle parfois des thèmes profanes à la composition d'un motet :

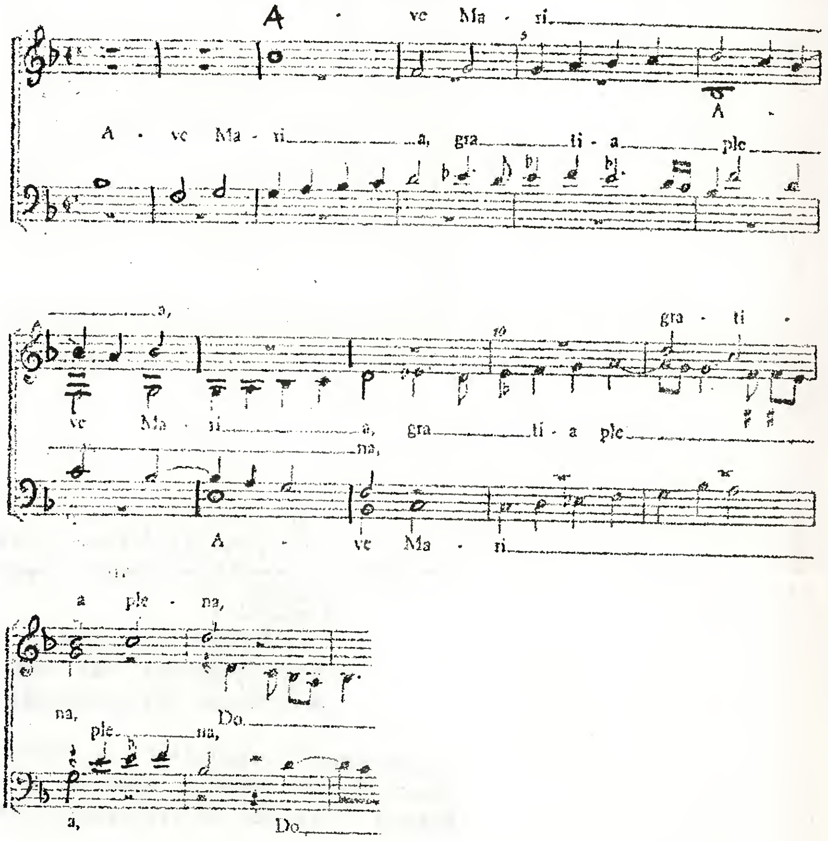
ex : Stabat mater utilise un thème de chanson de Binchois "Comme femme desconfortée".

Il lui arrive aussi de créer un thème ; dans un de ses motets à la Vierge, il crée sur "la mi la" un thème obstiné issu des voyelles du nom Maria.

ex : Josquin des Prés Motet Ave Maria

2°_ le style :

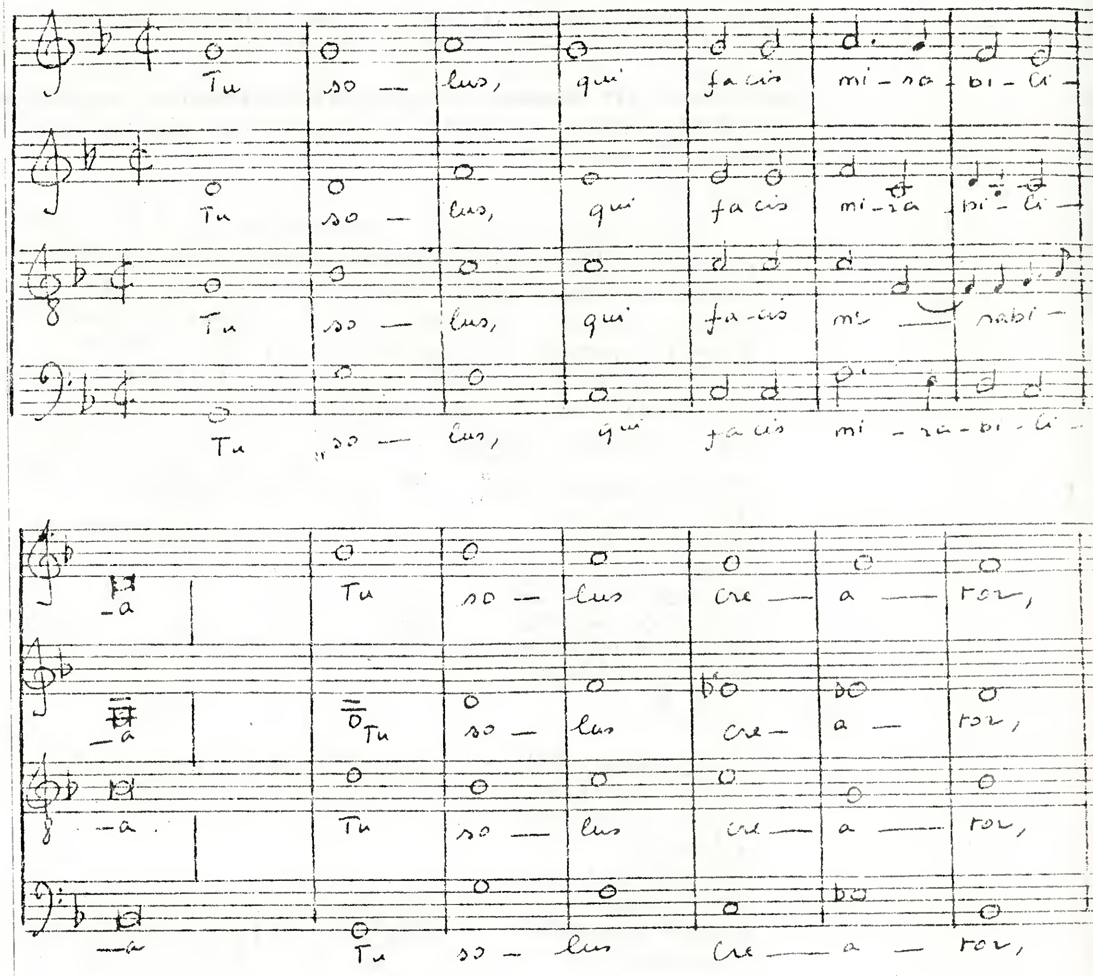
L'écriture, très aérée et mélodique présente de belles oppositions de voix et de beaux exemples d'imitations (Ave Maria →)



L'écriture homophone (verticale ou harmonique) alterne avec les passages contrapunctiques, jouant un rôle de structure. On lui confie également le traitement de mots importants (rôle expressif). Il arrive enfin que certains motets de Josquin n'utilisent que l'homophonie (Tu solus qui facis mirabilia ou Planxit autem David) (ex. en page suivante).

Josquin des Prés — *Tu solus qui facis mirabilia*

Prima Pars



Le figuralisme intervient dans le motet comme dans la messe : registre grave pour les lamentations de David (*Absalon fili mi*)
mélisme de glorification
homophonie de soulignement
phrases ascendantes et descendantes, etc...

On peut constater à travers ces remarques combien les styles musicaux des 3 genres majeurs sont proches et même, combien leurs sources d'inspiration (thèmes) sont communes.

Conclusion

Cette période de transition placée sous l'influence de Josquin présente une grande unité de style. On peut se demander si les compositeurs avaient réellement conscience de l'existence de deux répertoires séparés : sacré et profane. Ces deux se mêlent dans les oeuvres ; les moyens techniques employés sont les mêmes.

Cet état est une survivance d'une période de moindre attachement à l'expression musicale pure car mêler les deux répertoires signifie que seules les paroles contribuent à affirmer la finalité d'une oeuvre. Le motif de l'homme armé sera religieux dans la messe (paroles : Kyrie etc...) et profane avec les paroles de la chanson. Ce qui nous confirme l'idée d'une suprématie totale du texte dans la musique vocale médiévale.

Sources musicales

Josquin des Prés, Oeuvres, par A. Smijers, M. Antonowycz et W. Elders, 55 fasc., Amsterdam, 1921-1969.

J. Obrecht, Oeuvres, par J. Wolf, 7 vol, Amsterdam et Leipzig, 1912-1921.

Discographie sommaire

Josquin des Prés Motets et chansons, par The Hilliard Ensemble, disque Reflexe EMI, 1435731.

Josquin des Prés, Missa Pange Lingua, Trois motets, les Madrigalistes de Prague, dir. Miroslav Venhoda, disque Valois, MB 794 A.

TEXTE SERIE 7

La Renaissance en France

Bibliographie

Marcel Brion, Lumière de la Renaissance, Paris, Laffont, 1948.

Paul Faure, La Renaissance, Paris, P.U.F "que sais-je?" n° 345, 6/1975.

Ernest Block, La Philosophie de la Renaissance, Paris, "Petite Bibliothèque Payot", 1972

André Chastel, Le mythe de la Renaissance, 1420. 1520, Genève, Skira, 1969.

id. et Robert Klein, L'âge de l'humanisme, l'Europe de la Renaissance, Paris, ed. des Deux Mondes, 1963.

G. Reese, Music in the Renaissance, Londres, 1954.

A. Pirro, Histoire de la Musique de la fin du XIVe à la fin du XVIe siècle, Paris, Laurens, 1940.

Colloque de Tours "la Chanson à la Renaissance", ed. Van de Velde, 1981, (ouvrage collectif).

Musique et Poésie au XVIe siècle, (ouvrage collectif), Paris, CNRS, 1954.

G. Dottin, La Chanson de la Renaissance, Paris, P.U.F. "que sais-je" n° 2125, 1984.

E. Weber, Le Concile de Trente et la musique, de la Réforme à la Contre-Réforme, Paris, "Musique/Musicologie", 1982.

Ce chapitre traite du XVIe siècle en France. Son début, beaucoup plus général, concernera les concepts de Renaissance et d'humanisme; vous aurez donc intérêt à y revenir en étudiant la série 8 : la Renaissance en Italie.
Cette double vocation (Renaissance + XVIe en France) explique le caractère "copieux" de cette série.

Plan du Cours :

Introduction

I - l'Humanisme : qu'est-ce que l'humanisme ? Humanisme et musique.

II - Définitions de la Renaissance : historiquement, la Renaissance en France.

III - 1ère moitié du XVIe siècle : la chanson, la musique religieuse.

IV - 2e moitié du XVIe siècle : la chanson, la Réforme, la musique religieuse.

Conclusion

Sources musicales. discographie.

Introduction

> "Le sujet de notre étude est un renouveau comme l'humanité n'en avait encore jamais connu : l'ascension, pleine de fraîcheur, d'une classe nouvelle, une renaissance. Mais cette renaissance n'était pas la réapparition d'une chose passée, de l'Antiquité selon une interprétation fort répandue : c'était la naissance de quelque chose qui n'avait encore jamais été conçu par l'homme ... c'était un printemps ... un nouveau départ".
>
> E. Bloch, <u>La Philosophie de la Renaissance</u>.

La Renaissance n'est pas, en effet, un banal retour à l'inspiration antique : c'est un changement complet des mentalités et des structures de la société.

Le mouvement humaniste remet en question la place de l'homme dans l'univers ; la foi s'infléchit vers quelque chose de plus raisonné ; les conditions de vie se modifient grâce à une évolution très rapide des techniques et des découvertes.

Les changements des mentalités mettent en évidence la force de la culture — nouvelle aristocratie du savoir — à côté des forces de l'Eglise et de la politique. Cette disposition est encouragée par les grandes découvertes
- Thèses de Galilée, Copernic
- Découverte de l'Amérique par Ch. Colomb (1492)
- Découverte de la boussole,

par des inventions de grande portée, en particulier l'imprimerie qui fait considérablement évoluer la diffusion des idées et démocratise le savoir.

Parallèlement, les conditions de vie changent : la bourgeoisie se développe et certains milieux s'enrichissent (commerce, juristes, banque), et en viennent à considérer l'art comme un élément de train de vie. Tous les nobles et bourgeois jouent d'un instrument et chantent.

La demande devient donc très forte :

> Vous saurez "que je ne suis pas satisfait du courtisan, s'il ne sçait la musique, chanter et joüer de divers instrumens : car si vous y faites réflexion, il n'y a pas de repos plus doux à nos peines, ny de remède plus agréable à nos esprits malades dans un temps de loisir et surtout à la cour."...
>
> B. Castiglione, Il Libro del Cortegiano, Venise 1533.

I - L'humanisme

1° - Qu'est-ce que l'humanisme ?

Le terme est récent et désigne toute théorie ou doctrine qui prend pour fin la personne humaine et son épanouissement.
Au XVI siècle on parle d'humanité (Humanitas) comme acte de confiance en l'homme, croyance en sa bonté et devoir de bienveillance et de générosité. On parlera d'un homme très érudit et "très humain".

Cette disposition doit être tournée vers les autres : on ne doit pas s'en servir pour dominer. D'où l'idée d'études d'humanité pour apprendre à gouverner ses sentiments en vue d'un meilleur comportement social. A cet usage, le meilleur secours vient des auteurs grecs et latins, exemples parfaits d'un comportement "très humain".

L'humanisme n'entre cependant jamais en contradiction avec la religion ; les humanistes sont profondément croyants mais non plus de la foi médiévale. Ainsi, lors de la prise de Constantinople par les Turcs (1453), le Pape Pie II prêchant une croisade, n' aucun succès. Plus encore, cette chute est considérée comme un nécessaire pour faire venir des temps nouveaux.

L'attitude humaniste demande la connaissance des anciens, de leur personnalité et leur mode de vie. Machiavel prétend que les auteurs qu'il étudie le "reçoivent avec amitié auprès d'eux" ; Pétrarque (1) écrit à Cicéron, Horace, Virgile... Idée d'un lien d'homme à homme au dessus du Moyen Age.

Image d'un mentor, d'un père, qu'il convient d'imiter. Non pas une imitation servile mais une assimilation du meilleur. De même convient-il d'imiter la nature, tout simplement en l'observant.

Une nouvelle conception de l'enseignement se fait jour : on étudie à l'université et les savants sont honorés.

ex : Guillaume Budé, fils d'un officier ministériel
humaniste et grand catholique
vécut de 1467 à 1540.
Etudia à Orléans puis apprit le grec.
Maître des requêtes de l'Hotel du Roi, il fonda la Bibliothèque de Fontainebleau (noyau de la Bibliothèque nationale actuelle) et le Collège de France.
Il publia également beaucoup.

2° - Humanisme et musique :

Difficultés déjà au XVI siècle pour connaître les anciens (notation musicale, localisation des manuscrits...) Galilé semble connaître les hymnes d'Alypius (les cite dans son Dialogo) mais ne les transcrit pas ; on discute aussi des traités théoriques grecs. Les théoriciens du XVI les citent.

---

(1) déjà au XIVe siècle, donc.

L'élément retenu par les musiciens est l'union musique/poésie reposant sur deux exigences : intelligibilité et expression.
L'intelligibilité se fait par l'usage du chant soliste accompagné (monod) par le syllabisme et par une rythmique collant à celle du mot (rythme "mesuré à l'antique" de la fin du XVI^e^ siècle).
L'expression se fait principalement par l'harmonie en choisissant des échelles modales liées au sens du texte : le dorien est calme, paisible ; le phrygien déchaîne la violence. Des figuralismes pourront venir illustrer les images du poème.

Sur le mode de la fusion musique/poésie, on imagine la fusion de tous les arts vers l'idée du spectacle total. C'est ainsi que se développent
- le ballet de cour
- le masque
- l'intermède
- et enfin l'opéra.

II. Définitions de la Renaissance

1° Historiquement

Le mot est "consacré" au XVIII^e^ siècle. Furetière en parle dans son Dictionnaire (1701). Le concept est beaucoup utilisé au XIX^e^ mais on hésite à fixer les limites de la Renaissance.

- Pour les gens du XVI^e^ siècle :

Vasari dans *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens depuis Cimabue jusqu'à notre temps* (Florence, 1550), propose une histoire de l'art en 3 âges. La barbarie (obscurité, perte des vertus, ravages de la religion) concerne le Moyen Age. Elle est suivie d'un réveil (XIII^e^, XIV^e^ ; ne pas oublier qu'il s'agit de l'Italie et des arts plastiques), puis d'une perfection. Celle-ci cède vers 1550 pour un déclin. L'avenir confirmera cette sortie de l'âge renaissant avec la formation du baroque.

Dans cette théorie, plusieurs idées intéressantes : la renaissance est comme un réveil, une re-floraison de plante endormie. Idée d'une résurrection mythique également, comme le phénix renaît de ses cendres.

Gabriel Naudé *Addition à l'histoire de Louis XI*[1], Paris, 1630, voit le Moyen Age comme une époque de barbarie et attribue à Louis XI "la renaissance et le rétablissement des lettres par toute l'Europe".

- Actuellement

La Renaissance, retour à des valeurs humanistes pratiquées par les Anciens, est précédée de plusieurs renaissances :
- Renaissance carolingienne
- Renaissance du XII^e^ siècle (parfois nommée Proto-Renaissance)

Ces diverses renaissances, annoncent celle du XVI^e^ siècle, beaucoup plus complète et marquant l'avènement d'un monde nouveau.

Il existe également des hommes de la renaissance, perdus au hasard des siècles : Pétrarque au XIV^e^ siècle, Giotto au XIII^e^...

On situe généralement la Renaissance à partir de 1483, date de *la Vierge aux Rochers* de L. de Vinci.

---

(1) - Louis XI, (1461.1483).

- En musicologie
  On peut faire commencer la renaissance au XVe siècle (sortie de l'ars nova) : c'est la méthode anglaise. On peut aussi la réserver à l'après-Ockeghem, soit incluant Josquin, soit le laissant en transition.
  Il est recommandé de n'avoir pas une vision trop scolaire de la renaissance (présence d'éléments antiques) car la France ne serait renaissante qu'en ... 1570. C'est un changement de style qui débute effectivement dès Josquin des Près.

2° Le cas de la France

- Il y a effectivement des "cas" selon les pays. La France est la terre d'élection du gothique, encore très vivant au XVe siècle. L'Italie, non. La France ne connait guère les modèles antiques. L'Italie, oui.
  Au départ, la France aura du mal à se couper du gothique
  "... postlude sans fin ... C'est un art où règne cette horreur du vide, qui est, peut être, une caractéristique des cultures à leur déclin".
  Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*.

  Elle ira vers des tendances plus pures.
  Le début pourrait être donné par les guerres d'Italie qui mirent les deux nations en contact.
  { Charles VIII part à la conquête de Naples (1498-1500)
  { Louis XII (1505) et ses deux campagnes italiennes
  On voit des choses étonnantes et on rapporte objets et oeuvres d'art. François 1er entreprend alors une italianisation plus profonde il fait venir des artistes italiens de premier plan (L. de Vinci, A. del Sarto) et demande aux architectes un style nouveau. 1530-1560, la grande génération renaissante avec les châteaux de la Loire.

- Existe-t-il un style musical de la Renaissance ? Les séries 7 et 8 tenteront de répondre à cette question qui, vous en conviendrez, constitue un merveilleux sujet de dissertation.

III - La première moitié du XVIe siècle

1° La chanson

- Les poètes
  - Le premier poète "moderne" est Clément Marot (1). Il introduit en France des formes nouvelles venues d'Italie : l'épigramme, le sonnet, le blason (poème décrivant les beautés d'une Dame) (2) et aussi les formes libres (épitre, strophe)
  Autour de Marot, Eustorg de Beaulieu, Victor Brodeau

---

(1) - Beaucoup mis en musique : { Janequin (18 poèmes), Sermisy (28 "), Sandrin, Certon, Créquillon ...

(2) - ex : *Blason du Beau Tétin*, associé à un contre-blason, *Le layd Tétin*.

et surtout Mellin de Saint-Gelais[1], grand connaisseur des lettres anciennes.
Les poètes fréquentent la cour de Marguerite de Navarre, sœur de François 1er, elle-même femme de lettres accomplie.

- Les formes poétiques évoluent : la forme fixe disparaît au profit des formes libres. Le musicien peut donc créer une forme musicale appropriée à chaque œuvre.

- Les thèmes poétiques n'apportent pas d'idées nouvelles mais un traitement plus large (toutes les nuances de l'amour, et non uniquement l'amour malheureux), et parfois la superposition de plusieurs thèmes.

- Le vocabulaire évolue beaucoup. Certains mots font une vraie carrière : le regard, l'œil, le désir, les larmes. Parfois les termes de nature sont assimilés à des états d'âme (les astres et les yeux, l'eau et les larmes), ou au corps de la dame (corail et lèvres)

• Les musiciens

L'école franco flamande ou les continuateurs de Josquin

Concerne tout particulièrement les Flandres[2] comme d'ailleurs aussi l'Italie dans laquelle s'implante bon nombre de flamands.

Les musiciens se caractérisent par un goût prononcé pour la musique religieuse, qui place la chanson souvent au second plan de leurs préoccupations. D'où un style très écrit (beaucoup de contrepoint), une vivacité moindre et une sensibilité plus dominée.

Ces quelques idées sont cependant des généralisations : on peut concevoir un musicien franco-flamand tenté par l'art de Janequin (voir page suivante) — cas de N. Gombert avec sa Chasse au Lièvre ou son Chant des Oiseaux — et, de la même manière, d'autres francoflamands très tentés par l'expression figuraliste et les thèmes légers (Clemens Non Papa, par exemple).

De 3 à 6 voix, les chansons de cette école restent portées vers le beau contrepoint aéré d'esprit josquinien. Elles internationaux, les recueils de chansons sont publiés en Europe (Pays Bas, Allemagne, France, Italie).

Parmi les Francoflamands :
- Nicolas Gombert (vers 1500 + 1556)
- Thomas Créquillon (+ 1557)
- Clemens non Papa (+ 1555)

L'école parisienne[3]

Liée à la carrière de l'éditeur Pierre Attaingnant, liée aux idées lancées par la cour de François 1er, la chanson parisienne représente le style moderne du début du XVIe siècle.

Le nom de "chanson parisienne" vient de l'implantation géographique des musiciens. On pourrait dire aussi "chanson de la cour de France". Parmi eux : Claudin de Sermisy, Pierre Certon et Clément Janequin.

---

(1) - Mis en musique par Arcadelt (10 poèmes), Janequin (10)

(2) - La cour de Charles Quint aux Pays Bas est particulièrement brillante.

(3) - Pierre Attaingnant (+1552), établi à Paris en 1514. Publie ses premiers livres de musique polyphonique en 1528. A son actif 35 livres de chansons, 13 de motets, etc. De 1528 à 1550, environ 2000 chansons !

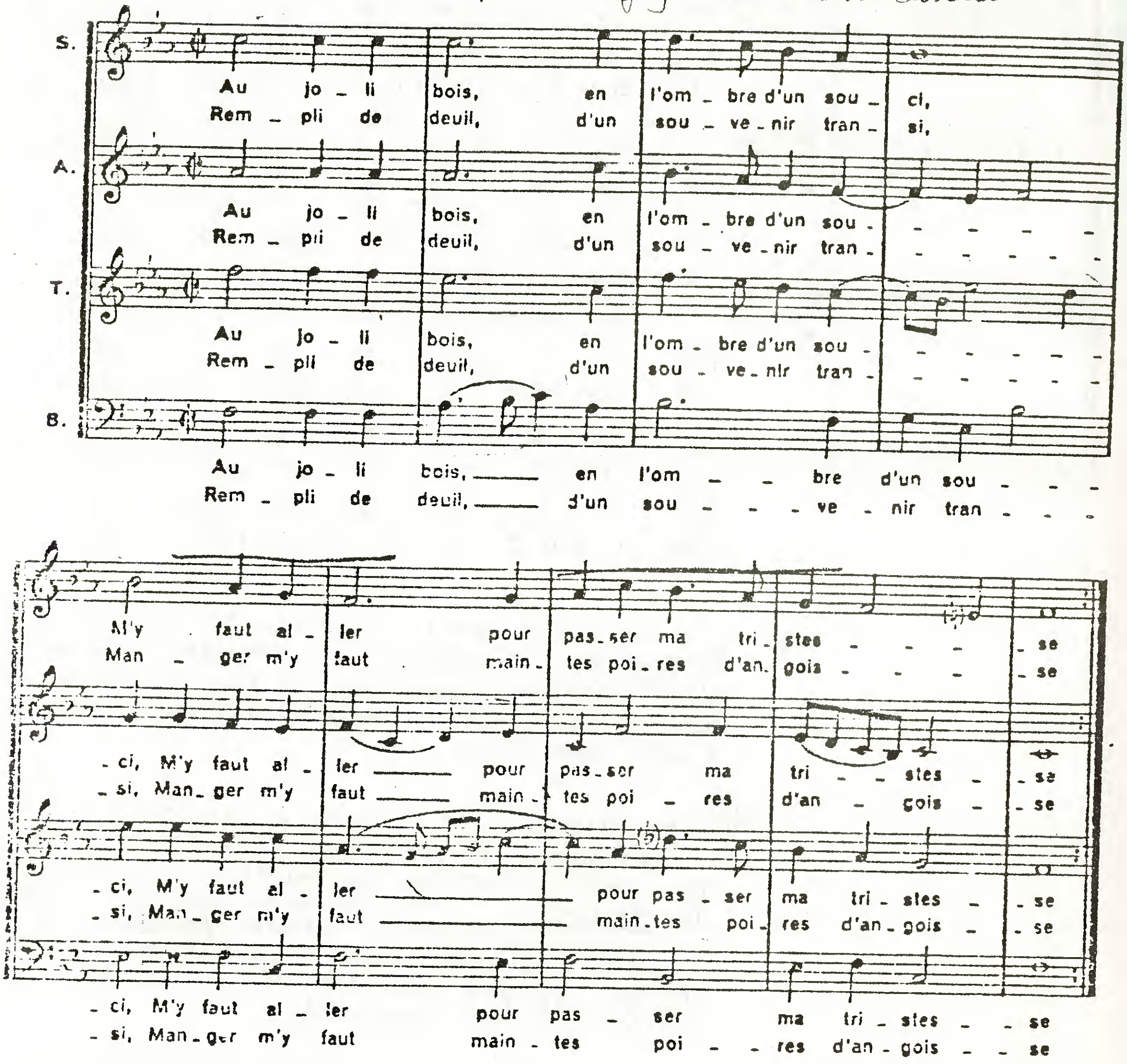
Claudin de Sermisy (1495 + 1562)

Sera déploré par Pierre Certon comme "grand maître expert et magnifique compositeur"... "le trésor de musique"...

Très publié de son vivant, écrivit environ 150 chansons. Son poète préféré est Clément Marot (22 poèmes). Adepte de la formule à 4 voix, il suit de près le texte poétique. Ecriture très pleine, souvent homophonique. Le figuralisme reste discret -

ex 1 = Sermisy Au joli bois

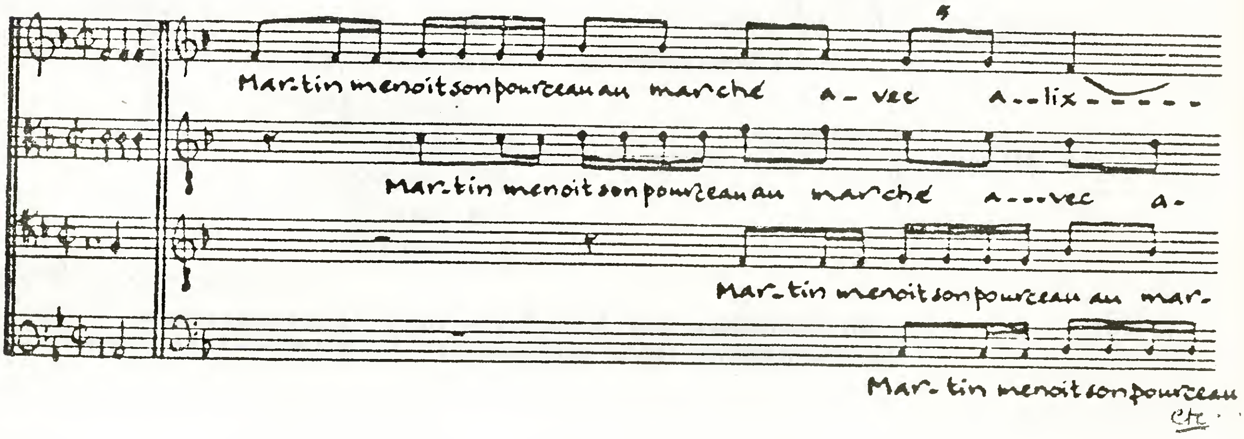
style vertical



etc...

ex 2 = Sermisy Martin menoit

effet d'imitations dans un style plus populaire.

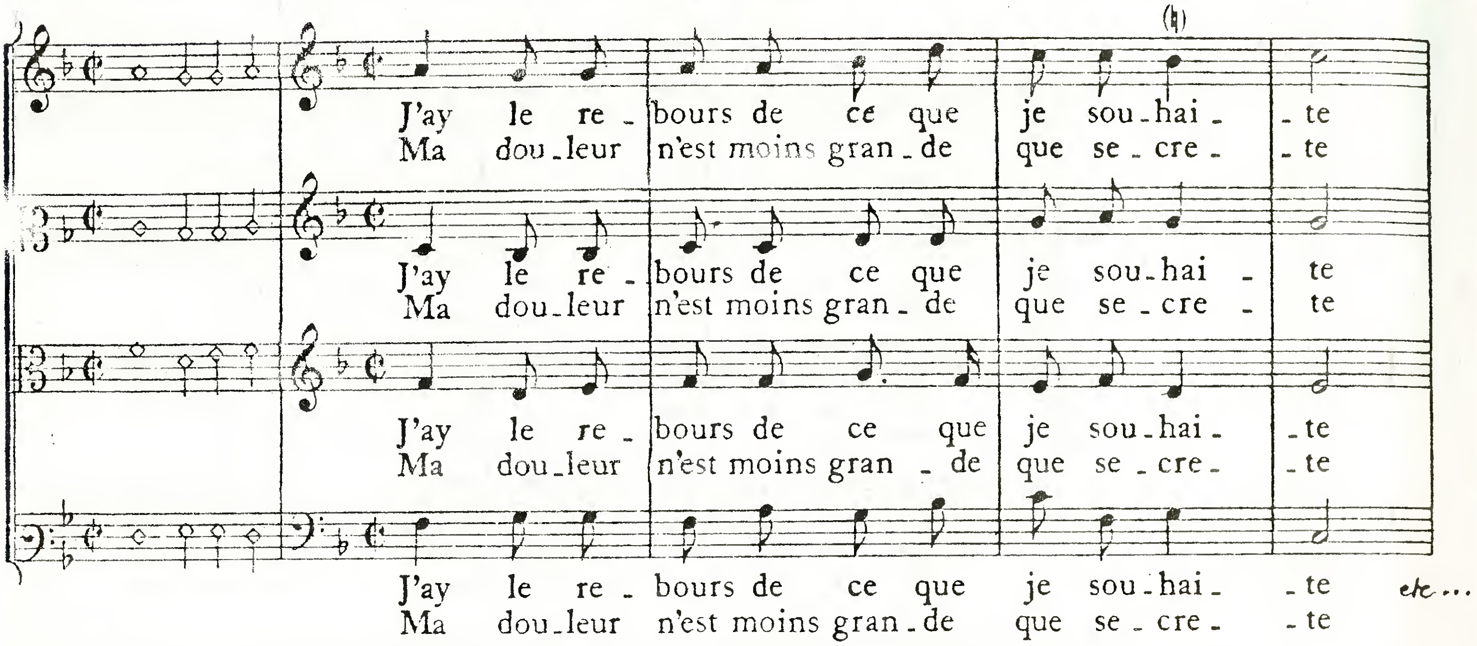


Pierre Certon (vers 1510 † 1572)

Grand admirateur de Sermisy, Certon écrit 300 chansons. D'abord enthousiaste de Marot et Saint Gelais, il se tourne ensuite vers Ronsard (1552, participe au recueil des Amours)

L'écriture à 4 voix est très verticale.

ex: J'ay le rebours



A la fin de sa vie il donne dans le genre "vaudeville" avec le Premier Livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties (publié chez de Roy et Ballard, 1552). Le terme désigne une chanson simple, syllabique, homophone, d'esprit plutôt populaire.

Clément Janequin (vers 1490 † vers 1560)

Très publié de son temps, il est surtout connu actuellement pour deux chansons de jeunesse : le chant des oiseaux et la guerre. Dans ces deux chansons descriptives interviennent des onomatopées d'une grande fantaisie. Ce n'est cependant pas l'essentiel de ses 250 chansons, souvent légères, parfois grivoises. Les pièces de la fin de sa vie évoluent vers le style du vaudeville.

ex: le Chant des Oiseaux Virelai (modifié)

plan = refrain + 4 couplets + refrain

contenu {
A B
Réveillez vous...
de Dieu d'Amour...

c d × 2
En ce premier jour...
oiseaux feront...

Onomatopées a b
Vous serez tous...
car la saison...

plan {
refrain → 1er couplet
↓ 2e couplet
↓ 3e couplet
↓ 4e couplet
→ refrain

On remarque que le refrain sert d'encadrement et qu'une séquence d'onomatopées vient entrecouper la structure du couplet.

2° La musique religieuse

La Messe

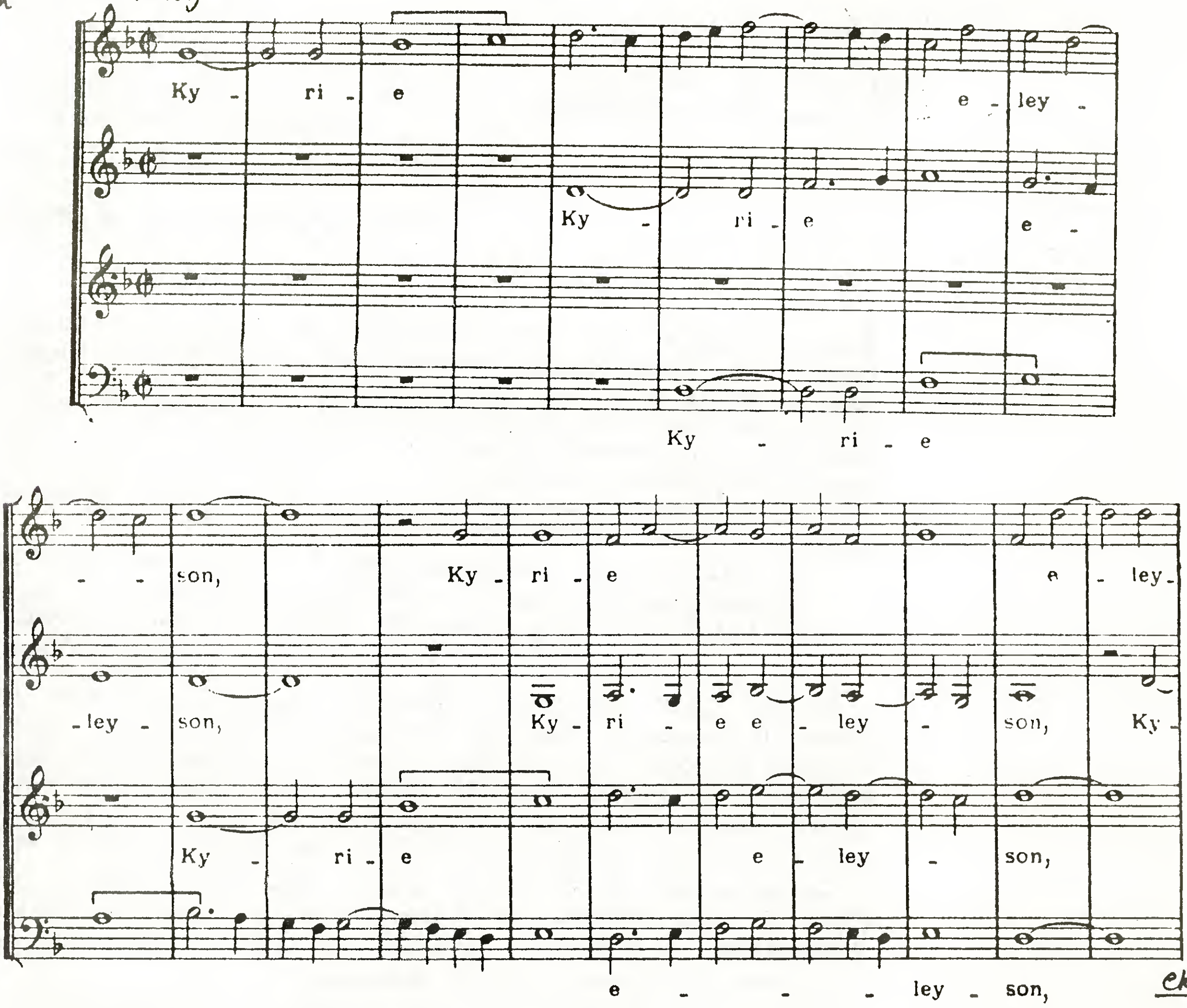
Toujours de type paraphrase (thème diffusé par toutes les voix) ou parodie (lié à un modèle polyphonique), la messe est écrite à 4 voix et prône l'égalité des voix. Très vocale, elle garde l'empreinte josquinienne.

C'est surtout le cas des musiciens franco flamands, N. Gombert, Th. Crequillon, Clemens non Papa.

Les musiciens de l'école parisienne[1] penchent plutôt pour la messe parodie, d'écriture plus sommaire ; de 4 voix, l'effectif peut se réduire à 3.

Pierre Certon
Messe "Sur le pont d'Avignon"
Parodie de chanson

1° Kyrie



etc...

Le Christe de cette messe est à 3 voix, le dernier Kyrie à 4 voix, d'allure plus homophone et toujours très simple.

Toutes ces oeuvres de musique religieuse sont imprimées à Paris (Attaingnant) à Lyon (J. Moderne).

Le motet

Beaucoup traité par les musiciens de la 1re moitié du siècle et bien vu par les éditeurs : chez Attaingnant 13 livres de motets

---

1- 13 messes chez Sermisy, 2 chez Janequin, 8 chez Certon

paraissent dans les années 1534-1535.
Toujours lié aux thèmes grégoriens (psaumes, antiennes...) le motet peut se présenter selon diverses formules, de 4 à 12 voix (Regina coeli de Gombert). Le style contrapunctique affirmé (entrées en imitation, polyphonie imitative) laisse souvent place à des sections homophones, favorisant l'intelligibilité des paroles.

IV La 2e moitié du XVIe siècle en France.

1°. La chanson

• Le rôle de Ronsard
3 documents essentiels = { 1552 Recueil des Amours, avec supplement musical 1
1555 Abrégé de l'art poétique français
1572 Préface des Méllanges

Pour Ronsard, les vers se disent en musique, soutenus par la lyre, à la manière des anciens. Les sonnets des Amours sont conçus pour être mis en musique, avec des rythmes qui devraient stimuler le musicien. En principe, il souhaitait une voix et un accompagnement; de son temps, il fut traité polyphoniquement, à 4 voix.
Avantage de la musique? elle est le véhicule parfait de la poésie et elle élève les esprits:
"La musique a toujours esté le signe et la marque de ceux qui se sont montrez vertueux, magnanimes et véritablement nez pour ne sentir rien de vulgaire"
Les Méllanges

Parmi "ses" musiciens, Ronsard appréciait tout particulièrement Roland de Lassus, "ce divin Orlande 2 qui comme une mouche à miel, a cueilly toutes les plus belles fleurs des Anciens, et outre semble avoir seul dérobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre, surpassant les anciens et se faisant la seule merveille de notre temps".
L'actualité de Ronsard dure jusqu'en 1580. A cette date l'air de cour relègue la chanson polyphonique à une place secondaire et d'autres poètes viendront inspirer les musiciens.
Parmi les "musiciens de Ronsard":

Antoine de Bertrand	(1545 † 1580)	2 recueils de sonnets 1576. 1578
Pierre Certon	(† 1572)	quelques chansons seulement
Costeley	(1531 † 1606)	un recueil important, 1570.
Goudimel	(1510 † 1572)	15 chansons
De La Grotte	(1530 † 1600)	10 chansons (recueil de 1570
Boni	(1515 † 1594)	24 sonnets de Ronsard (1576) et 35 sonnets de Ronsard (1576)

1 - Par Janequin, Certon, Muret et Goudimel

2 - Orlando, Orlande, Roland... italianisation du prénom de Lassus

Lassus (1532 + 1594) nombreuses chansons éparses dans les recueils de 1561 à 1576

Le Jeune (1528 + 1600) quelques chansons

Monte (Philippe de) (1521 + 1603) 48 chansons

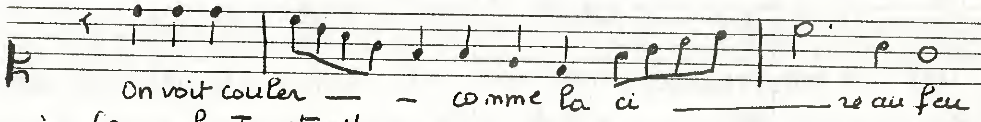
- La chanson avant 1570/80
- Les musiciens du nord { Roland de Lassus
  Philippe de Monte

Roland de Lassus (1532 + 1594) laisse 146 chansons, écrites entre 1555 et 1585, éditées à Anvers, Venise et Paris. Sa carrière cosmopolite se reflète dans ses compositions : paroles françaises, italiennes ou allemandes, influence de la chanson franco-flamande (Vray Dieu, Je l'ayme bien), influence parisienne (Fleur de quinze ans) influence du madrigal (sensibilité, figuralisme).
Tous les sentiments sont également représentés : lyrisme (Cupidon me brûle), chanson gaillarde (Un avocat dit à sa femme), chanson à boire (O Vin en vigne), style grave (La nuit froide et sombre)

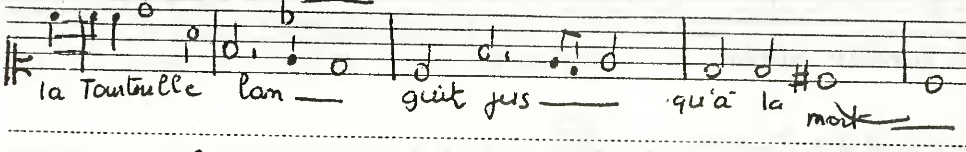
De 4 à 8 voix, la formule préférée semble le 5 voix, apte à des jeux d'écriture sophistiqués mais aussi d'une belle pleinitude sonore dans les passages homophones. Le traitement expressif est très poussé : par des moyens mélodiques (voir exemple ci-dessous), rythmiques (accélération ou ralentissement

Noblesse gist — R. de Lassus, Chansons à 5 parties

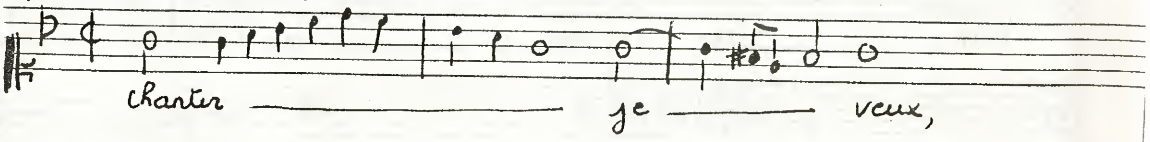
superius



superius Comm la Tourterelle

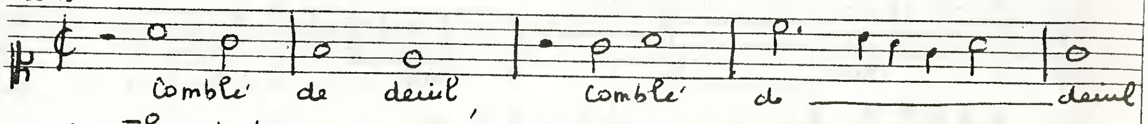


superius Chanter je veux

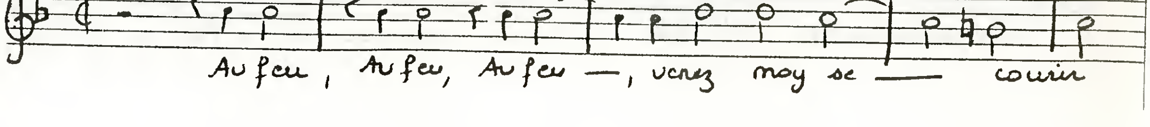


Un triste coeur

superius



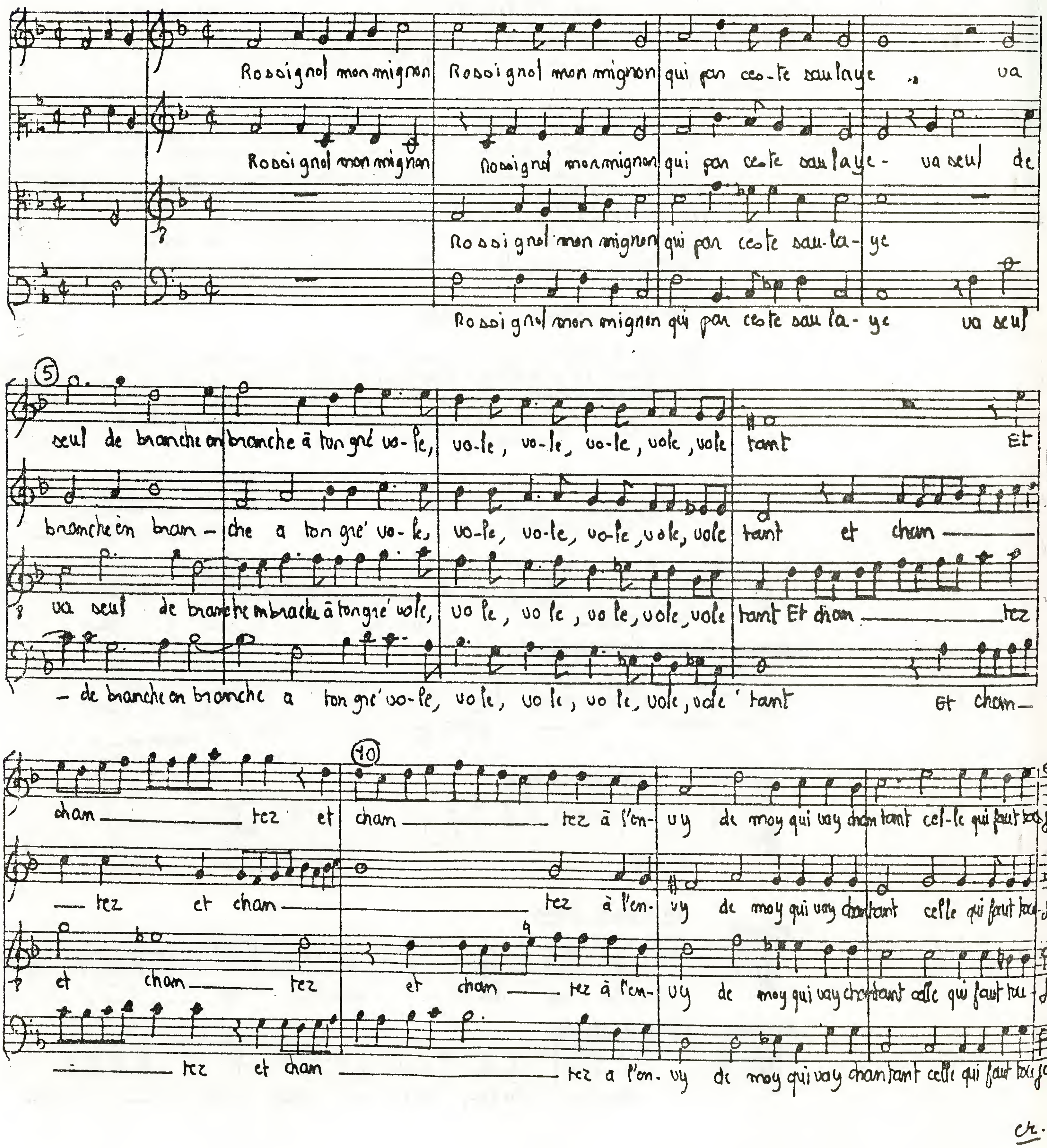
superius Fleur de dame



des valeurs), ou harmoniques (dissonances, accords expressifs, chromatisme).

- Les musiciens parisiens
  parmi ceux-ci A. de Bertrand, Costeley, Le Jeune, Boni La Grotte, Goudimel, tous musiciens de Ronsard.
  On remarque l'importance croissante du style vertical (homophone) et un goût poussé pour le figuralisme (Antoine de Bertrand, <u>Je suis un demi Dieu</u>)

ex: G. Boni <u>Rossignol mon mignon</u> (Ronsard)

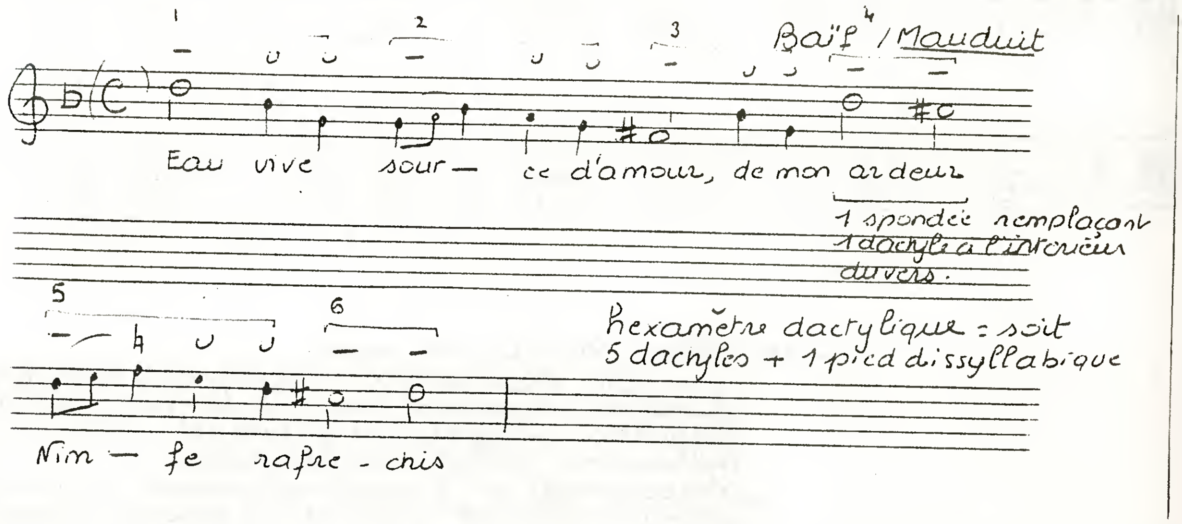


et...

- La chanson après 1570/80
  - Le rôle de l'Académie de Baïf

En 1567 J.A. de Baïf, poète, et J. Th. de Courville, musicien, tentent de restaurer le rapport musique/texte tel que le concevaient les anciens. Leurs efforts aboutissent à la création d'une Académie de Musique et de Poésie, patronnée par le roi Charles IX.
Leur objectif? relever le niveau moral de la nation par une musique bien ordonnée. A l'Académie est jointe une école. On se réunit le dimanche chez Baïf, professionnels (poètes et musiciens) et membres associés.
Les plus assidus? le poète Philippe Desportes, les musiciens Claude le Jeune, Jacques Mauduit, E. du Caurroy.
Les œuvres inspirées par les théories du groupe paraissent jusqu'en 1610 et influenceront l'air, le ballet, le madrigal....
Le principe de cette union? La mesure à l'antique.
Le poète Baïf a l'idée de substituer à la notion de nombre (les pieds du vers) celle de quantité (longues et brèves, soit – ∪). La poésie française devra donc se plier à la métrique latine – déjà pratiquée par les poètes italiens et allemands – et demande pour cela le secours de la musique.

ex: Vers de Baïf, musique de Mauduit [1]



D'où une rythmique très libre et un traitement harmonique des voix renforçant l'élément rythmique.
Le monument du genre est Le Printemps, recueil de chansons de Cl. le Jeune, publié en 1603. Mauduit (23 poèmes), Du Caurroy et Courville, illustreront encore ce mouvement.

Remarquons que ce mouvement rythmique à son origine, contribue à créer un style vertical (homophone) qui est le futur style moderne de la fin du siècle. Il contribue également à l'intelligibilité des paroles par son goût du syllabisme. Seule l'expression ponctuelle semble moins favorisée dans ce cas. (voir exemple en page suivante).

---

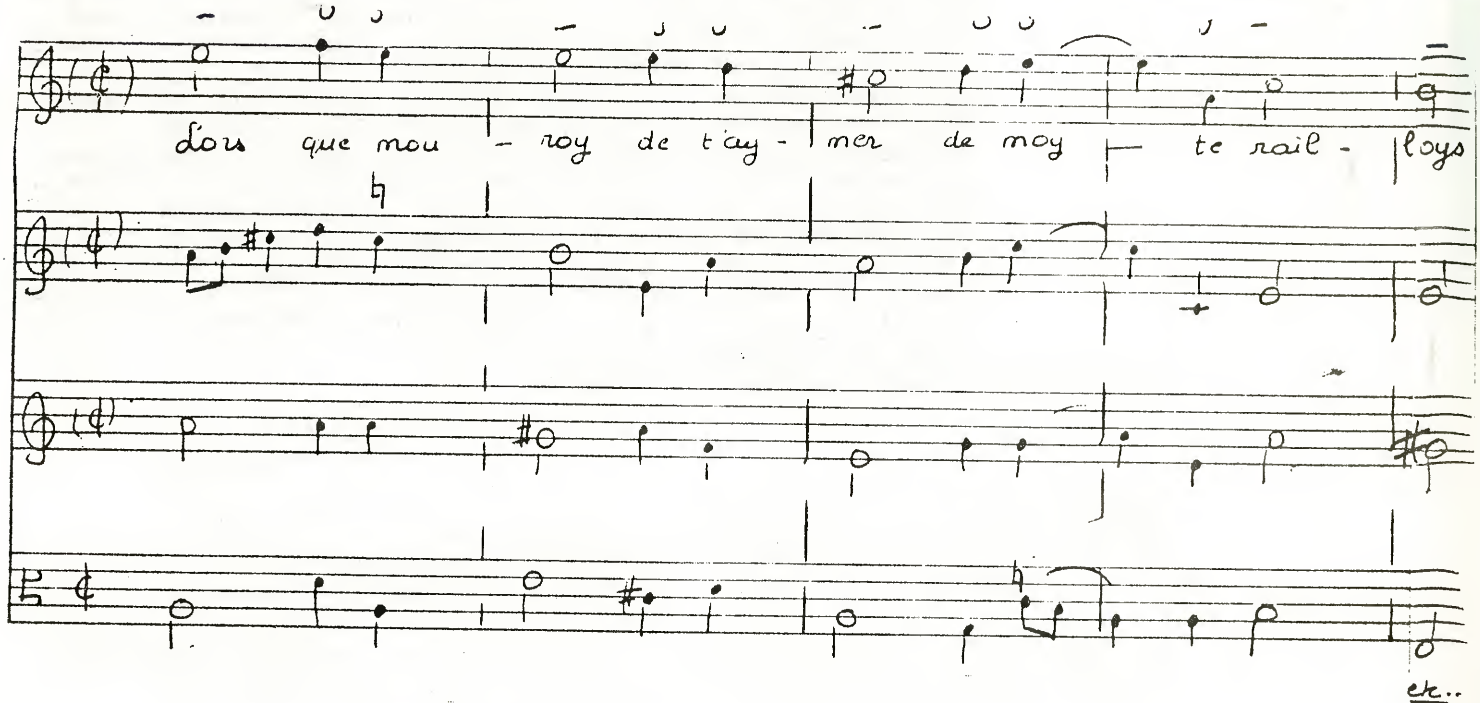
1 - Mersenne voyait en Mauduit le "Père de la musique"

ccc : Le traitement polyphonique du vers mesuré

Baïf

<u>Lorsque mouroy de t'aymer..</u>

Courville



- les débuts de l'air de cour

Après 1570, l'air de cour va naître des genres en vogue : chanson, vaudeville, chanson à boire, à danser... leur reprenant les caractères "modernes" déjà évoqués : forme strophique, syllabisme, polyphonie homophone.

Le mouvement de l'Académie apporte de son côté une rythmique libre et l'idée d'un nouveau rapport musique/texte.

Nicolas de la Grotte (+1600), musicien de Ronsard, écrit en

- 1569 le premier livre de chansons proches de ce nouvel idéal : <u>Chansons de P. de Ronsard</u>, <u>Desportes et autres auteurs</u>, publié chez de Roy et Ballard. Pour la première fois on voit apparaître le nom de Desportes, futur grand poète de l'air de cour.
- en 1571 le terme d'air est consacré par l'édition avec, chez de Roy, éditeur, ce "Petit opuscule des chansons de la cour, légères ...., que jadis on appelait voix de ville [1] et aujourd'huy airs de cour".

De nombreux compositeurs s'en mêlent, de 1570 à 1600 : Jehan Planson, Claude le Jeune, Didier le Blanc, Pierre Bonnet.

Toutefois ces dernières années du XVI' constituent en France une période très troublée (Edit de Nantes, Paix de Vervins) et le règne d'Henri IV (1598.1610) verra un épanouissement très net de l'air de cour après 1600.

1- Vaudeville

2° La Réforme

- Comme le mouvement humaniste, comme les grandes idées de l'Académie, la Réforme participe à l'élaboration du style moderne de la fin du XVIe siècle : style syllabique { harmonique / de rythme libre, cherchant une union étroite du texte et de la musique.
Sur le plan général, on peut la définir (avec E. Weber, Histoire de la musique) comme un "vaste mouvement de remise en question, lié étroitement à la Renaissance et à l'humanisme, ayant donné naissance à l'Eglise protestante".
Une contre-Réforme catholique s'en suivit, dont les mots d'ordre esthétiques sont exprimés par le Concile de Trente[1] (1545-1563).
La Réforme se fait sentir en Allemagne, France, Suisse et Angleterre. Théologiens et musiciens y travaillent à la constitution d'un répertoire liturgique, selon des impératifs de protection du texte liturgique et d'intelligibilité.

Pour la France, Jean Calvin (1509 + 1564), théologien, demande aux musiciens :
- l'usage de la langue vulgaire (le français, et non le latin)
  "que les oraisons se fassent en langue commune et connue du peuple"... le propre de l'homme étant de ... "chanter en sachant ce qu'il dit".
- et un traitement musical visant à l'intelligibilité des paroles.

Les textes des psaumes sont donc traduits en français et versifiés par des poètes tels que Clément Marot et Théodore de Bèze.

Chronologie sommaire :
1541. Calvin à Genève collabore avec Marot et Th. de Bèze et contacte des musiciens
1559. 1er synode des églises réformées de France
1562. 1598. Les guerres de religion
1572. Massacre de la St Barthélemy
1598. Edit de Nantes[2]

- Le répertoire
"Le Psautier huguenot" comprend les 150 psaumes, les Dix Commandements, le Cantique de Siméon, et quelques prières.
Les mélodies sont soit nouvelles soit empruntées aux répertoires musicaux antérieurs (religieux ou profane).

Créateurs de mélodies :
Loys Bourgeois
Guillaume Franc
Pierre Dubuisson

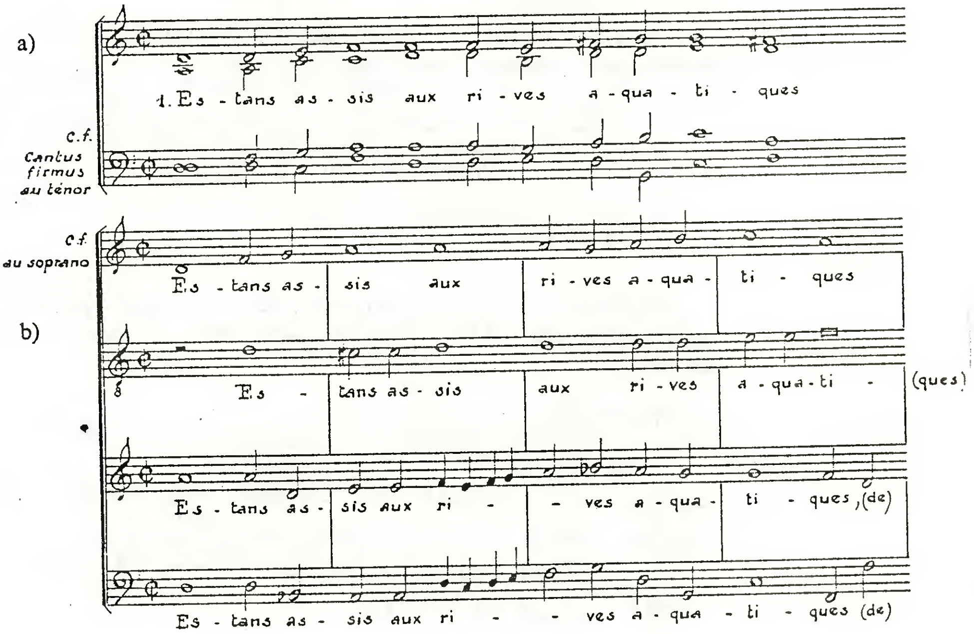
L'harmonisation :
Doit favoriser l'intelligibilité et se faire oublier.
A 4 voix, le texte du psaume au ténor passe ensuite au superius. Le contrepoint, d'abord en style franco-flamand, se simplifie pour atteindre le "note contre note", c'est-à-dire une formule très harmonique ou verticale.

---

1 - Voir en pages suivantes
2 - Révoqué par Louis XIV en 1685.

Les musiciens : Claude Goudimel
Claude le Jeune
Paschal de l'Estocart
Philibert Jambe de fer
Didier Lupi Second
Clément Janequin
Pierre Certon .... parmi les plus importants.

ex : 2 harmonisations de Cl. Goudimel, psaume 137
a) note contre note
b) en style fleuri



3° _ La musique religieuse catholique en France dans la 2e moitié du XVIe siècle

Les genres religieux (messe et motet) intègrent les nouveautés stylistiques du temps : relation musique/texte, style homophone. Beaucoup de musiciens pratiquèrent d'ailleurs à la fois la messe, le motet et le psaume.

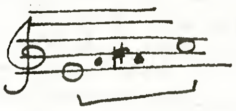
ex : Claude Goudimel (1520 + 1572)
{ 4 messes (éditées en 1558 chez Le Roy et Ballard)
{ 8 livres de psaumes (1562, etc...)

Toute différente sera la production de R. de Lassus, musicien du Nord ayant fait carrière également en Italie et Allemagne, et grand représentant du style catholique contre réformiste. Auteur d'environ 700 motets et 50 messes, il conjugue les styles italien et franco flamand.

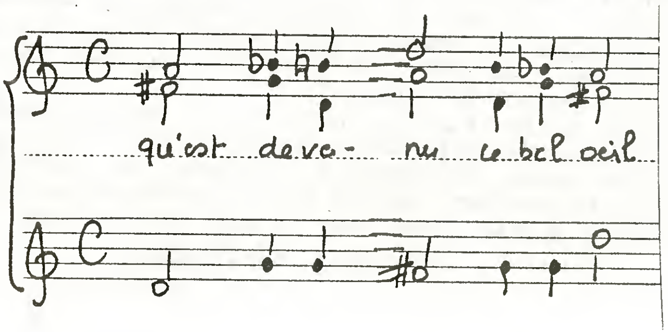
- La messe chez Lassus
  De 4 à 8 voix, elle utilise la technique de la parodie sur des chansons (messe Je ne mange point de porc, messe de La maître Pierre) sur des madrigaux, sur des motets (messe Domine, Dominus noster, messe dixit Joseph)

- Le motet est beaucoup plus représentatif de son style. Très divers dans la forme et dans l'expression, c'est son genre préféré. De 2 à 12 voix, il pratique une écriture très contrastée et aborde le domaine du double chœur.
  Scholastique au début (motets très écrits sur cantus firmus) le motet devient beaucoup plus libre et fait largement recours au figuralisme ou "madrigalismes".
  Ces figuralismes sont d'ordre mélodique[1], rythmique[2] mais aussi harmonique[3]. Lassus aurait été l'un des premiers à utiliser le chromatisme à des fins expressives.

  Le problème du chromatisme:
  Il a toujours existé un "certain" chromatisme par le jeu des altérations nombreuses dès le début de la polyphonie (musica ficta : on rajoute des accidents à ce qui est écrit).
  Au XVI^e siècle un véritable chromatisme s'instaure. On le justifie par allusion aux anciens qui possédaient 3 modes: diatonique, chromatique et enharmonique.
  Roland de Lassus (Lamentations) et N. Vicentino utiliseront ce chromatisme issu des anciens, qui a la particularité de s'établir sur un tétracorde et comporter des ½ tons et une 3^{ce}



ex: Claude le Jeune, Chanson "Qui est devenu ce bel oeil"

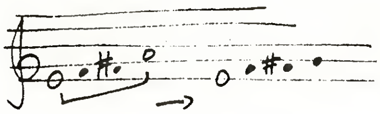


On considère, un peu systématiquement, que le chromatisme est démonstratif, affaire d'érudits, et non expressif. Il ne deviendrait expressif qu'à la fin du siècle en Italie. Soyons moins catégoriques: les musiciens humanistes ont toujours eu les problèmes d'expression très présents à l'esprit et des musiciens comme Lassus ou le Jeune ne sont pas de nature à expérimenter gratuitement n'importe quoi.

---

1 - efforts de l'âme → ligne de superius s'élevant progressivement
périr, consumer → " ↓
2 - tranquillité → notes égales
3 - repos → accords parfaits
douleur, pleurs → dissonances
pauvreté → 2 voix sur 4

Le chromatisme perd bientôt sa 3ce



et s'assortit d'une expression douloureuse.

Conclusion

De cette époque très pleine, deux impressions marquantes se dégagent : – la convergence des courants musicaux vers un style moderne
– l'intérêt porté aux problèmes de l'expression en musique.

– Vers le style moderne : on constate que tous les mouvements musicaux, de toutes les obédiences, vont dans le sens de la promotion d'un style vertical, harmonique, expressif, débarrassé des contrepoints excessifs de la fin du moyen âge. Ce sera le style de la musique réformée celui de l'Académie (subtilités du rythme en plus). La contre-réforme, par le canal du Concile de Trente, tentera aussi d'imposer la simplicité et l'intelligibilité des paroles sacrées.

– Tous les musiciens s'entendent pour rechercher un maximum d'expression du texte par la musique. A la fin du siècle on parlera de <u>musica reservata</u> (musique secrète? réservée à une élite de connaisseurs ?), style d'écriture propre à exprimer toutes les nuances de la pensée au moyen d'éléments musicaux (tons, altérations, chromatisme ...). Samuel Quickelberg, humaniste et physicien de la cour d'Albert V de Bavière, définit la <u>musica reservata</u> comme "la manière d'apprêter la musique au texte et au sujet, d'exprimer la puissance des diverses émotions humaines, et le contenu du texte aussi nettement que si vous l'aviez devant les yeux".

Cette recherche n'a jamais rien de gratuit : toujours motivée, elle se fonde sur des éléments réputés sûrs (les anciens, les traités). Elle correspond à un souci de sérieux, de justification, présent d'ailleurs dans d'autres aspects de la création musicale ; ainsi, par exemple, lorsque Lassus écrit des motets classés selon les modes (les 8)

Lassus	<u>Psaumes de la Pénitence</u>	<u>armure</u>	<u>mode</u>	<u>finale</u>
	psaume : 1	rien	ré	ré
	2	si ♭	ré	sol [1]
	3	rien	mi	mi
	4	rien	mi	mi
	5	si b	fa	fa
	6	si b	fa	fa
	7	rien	sol	sol
	8	rien	sol	sol

—

1 - mode de ré transposé sur finale SOL.

Sources musicales

P. Certon, Cl. Goudimel, A. de Bertrand, D. Leblanc, etc.., *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance*, H. Expert éditeur, Paris, 1930,

13 Livres de motets d'Attaingnant (1534-35), A. Smijers éditeur, Monaco, 1934-1963.

Cl. Janequin, édition complète par T. Merritt et Fr. Lesure, 6 vol. Monaco, 1965-1971.

Anthologie de la chanson parisienne au XVI^e siècle, Fr. Lesure, Monaco, 1954.

D'autres musiciens sont publiés dans la collection américaine "Corpus mensurabilis musicae": Sermisy, Passereau, Arcadelt, Sandrin.

Edition plus ancienne, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, Henry Expert éditeur, 1894-1908. On y trouve du Lassus, Costeley, Janequin, Mauduit, Le Jeune, Du Caurroy, etc...

Discographie Sommaire

Cl. Janequin, *Chansons galantes et pittoresques de la Renaissance*, Choeur Bach de Montréal, Club du Disque, CND 876.

R. de Lassus, *Motets et psaumes de la Pénitence* dir. Simon Preston, choeur d'Oxford, Decca ARGO, ZRG 795.

(Gabrieli) et Lassus, *Motets*, Harmonia mundi, HM 20358.

R. de Lassus, *Les Meslanges*... (chansons), ensemble Ch. Ravier, Astrée, AS 11.

"Courts and Chapels of Renaissance France", The Boston Camerata, Titanic, Ti 4.

Airs de Cour sérieux, galants et à boire, J. Herbillon et G. Robert, Calliope, CAL 1810.

Cl. Le Jeune, *Le Printemps* (chansons), Ensemble J. Feuillié, coffret de 3 disques, ARN 335 009.

TEXTE SERIE 8

La Renaissance en Italie
et dans les autres pays d'Europe

—

Bibliographie

Se reporter déjà à la bibliographie de la série 7 : La Renaissance en France. à laquelle on peut ajouter

Italie

Alfred Einstein, The Italian madrigal, Princeton, Univ. Press, 1949 (3 vol dont une anthologie)

J. Roche, The madrigal, Londres, 1972

K. Jeppesen, The style of Palestrina and the dissonance, 2/1946, Londres[1].

K.G. Fellerer, Palestrina[2], Dusseldorf, 2/1960

Bibliographie intéressante mais peu accessible. La musicologie française est très peu efficace sur cette période.

Angleterre

E. Walker, A history of music in england, London, Oxford Univ. Press, 3/1952

G. Reese, Music in the renaissance, New York, Norton, 1954

H. Davey, History of english music, London, Curwen and son, 1921.

E. Fellowes, W. Byrd, London, Oxford Univ. Press, 2/1948

id, The english madrigal composers, Londres, 2/1948

Même remarque...

---

1 - ouvrage de référence déjà ancien, publié à Leipzig en 1925

2 - en allemand

Plan du Cours

Introduction
I - La Renaissance en Italie : art religieux, art profane
II - La Renaissance en Angleterre : art religieux, art profane
III - La Renaissance dans les autres pays d'Europe : Espagne, Allemagne
Conclusion
Sources musicales
Discographie

Introduction

Les débuts de la Renaissance en Italie sont également très difficiles à fixer. Déjà chez le peintre Giotto († 1337) on trouve des traits renaissants : observation de la nature (paysages), assouplissement du geste (humanisme).
Le XVe siècle italien[1] contrairement à la France, se sépare nettement du gothique, donc de l'âge médiéval :
- exaltation de l'humain
- refus de l'idéalisation
- observation de la nature
- finalité différente : l'art n'est plus la glorification de Dieu, il a sa part dans la cité.

Les exemples ? Brunelleschi[2], architecte de la chapelle Pazzi à Florence
eurythmie, simplification de l'art, éléments antiques
Donatello[3], sculpteur florentin. "David vainqueur de Goliath".
son but : rejoindre l'expression morale à travers l'esthétique.
Masaccio,
Fra Angelico
Ucello... les plus grands parmi les peintres, avec la perspective.

Le XVI' siècle (Cinquecento) confirme les éléments renaissants. Il y ajoute l'esthétisme (poétisation) de Botticelli, l'idée d'harmonie universelle (le fameux sfumato — estompé — de Vinci, fusion des personnages dans la nature), la recherche du Beau tempérée par un élément moral (Michel Ange et la chapelle Sixtine).

La Vierge aux Rochers de Vinci est souvent considérée comme la première oeuvre totalement renaissante (1483) : l'ombre et la lumière la douceur[4] la grâce.

Musicalement, XV^e et XVI' siècles en Italie représentent un pôle d'attraction pour toute l'Europe. Les échanges d'artistes sont fréquents et les oeuvres musicales du XVI' siècle, diffusées par l'imprimerie, circulent et font connaître les créations nouvelles.

Socialement, la création est encouragée par les grands mécènes, princes de l'Eglise ou du siècle : les Médicis, à Florence ; les Sforza à Milan ;

---

1 - Le XV' siècle est également nommé "Quattrocento", soit "les années 1400".
2 - (1377 † 1446)
3 - (1386 † 1466)
4 - La "dolcezza" qui est aussi celle de la musique de Palestrina

les Este à Ferrare. Goût de l'art mais aussi volonté de puissance passant par une solide politique de prestige... Du coup, les fêtes revêtent un éclat nouveau : on fait assaut de richesse et de magnificence : intermèdes, mascarades, défilés de chars. Souvent ces manifestations mêlent tous les arts, régal des yeux de l'esprit et de l'oreille.

La musique sacrée ne connaîtra pas les nouveautés de la Réforme. L'Italie — comme l'Espagne — est un bastion du catholicisme. En revanche, elle abritera le Concile de Trente (1542-1563) auquel se consacrèrent successivement trois papes. Le concile demandera aux musiciens principalement l'intelligibilité des paroles et l'abandon des thèmes profanes.

I - La Renaissance en Italie

1° - art religieux

La première moitié du siècle demeure sous l'influence des franco flamands (diffusion de l'école de Josquin des Prés), alors que la seconde, plus ouverte, subit le concile de Trente et l'influence grandissante de l'art profane, en particulier du madrigal.

- la première moitié du siècle
  - à Rome (chapelle pontificale) servent bon nombre de musiciens franco flamands : chanteurs compositeurs. A côté de voyages épisodiques, il y a de véritables carrières romaines — comme celle d'Arcadelt - ou florentines — celle de Verdelot. A côté de la messe ou du motet d'esprit francoflamand (post josquinien) un art plus typiquement italien se dessine avec C. Festa (1480+1585), recherché, spectaculaire, précurseur des grandes compositions italiennes de la 2e partie du siècle.
  - à Venise, grand foyer culturel italien la basilique Saint-Marc avec sa double tribune, impose un style très particulier. On y pratique le double-choeur alterné (, <u>coro spezzato</u>). Il est alors possible de parler de lumière vénitienne, ou de couleur vénitienne, cet art musical grandiose étant comparable aux peintres vénitiens colorés et spectaculaires (Tintoret, Veronese).
    Parmi les Vénitiens de cette période A. Willaert[1], venu du Nord, écrit 9 messes et 350 motets. Parmi ceux-ci les <u>Salmi spezzati</u>, motets en double choeur, à 8 voix. Willaert aura de nombreux et célèbres disciples dont Zarlino[2] et C. de Rore, son successeur à Saint-Marc, auteur de 5 messes et 65 motets.

La messe reste de style parodie (chez Willaert, 3 messes parodie sur des chansons de J. Mouton, disciple de Josquin ; chez Rore trois parodies d'après Josquin). Le motet est générateur de plus de nouveauté. En pleine évolution, il passe de l'esthétique francoflamande stricte (canons, imitations, contrepoint équilibré usage d'un thème liturgique en <u>cantus firmus</u>) à un nouveau style beaucoup plus déclamatoire et expressif, (expression, madrigalismes), voire décoratif (double choeur), préparant les artistes italiens de la 2e moitié du siècle.

---

1 - Adrien Willaert (1490+1560)

2 - le fameux théoricien

• la 2e moitié du siècle :

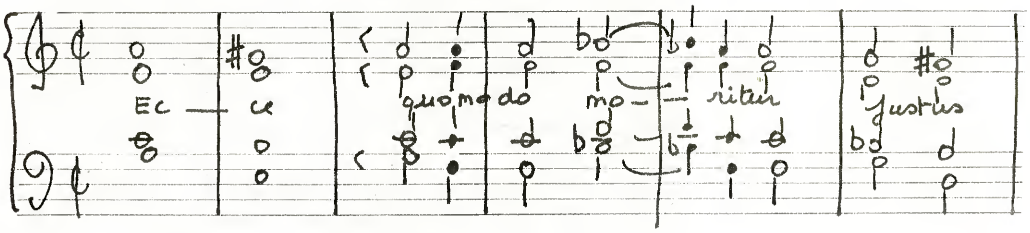
– à Venise

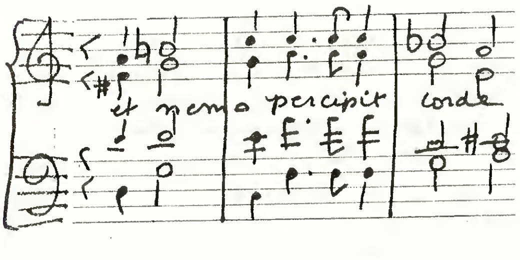
grand développement de l'école vénitienne avec les Gabrieli et Ingegneri, maître de Monteverdi.
Style toujours éclatant (style alterné des choeurs, instruments mêlés aux voix, écriture verticale) mais aussi expressif (influence du madrigal).
Andrea Gabrieli (1515 + 1586), élève de Willaert, écrit 4 messes et de nombreux motets. Le premier, il pratique une écriture très verticale et ajoute les instruments (éclat des cuivres) aux choeurs.

Giovanni Gabrieli (1557 + 1612), neveu d'Andrea, amplifie ces éléments de style. Son oeuvre la plus représentative reste les _Sacrae symphoniae_ _tam vocibus quam instrumentis_ (1597) de 6 à 16 voix.

Marc Antonio Ingegneri (1547 - 1592), musicien à Verone et Parme, futur maître de Monteverdi, joue aussi de la couleur instrumentale (_Sacrae cantiones_, 1589) mais adopte également l'esthétique conciliaire. L'expression, le chromatisme font partie de ses préoccupations.

Ecce quomodo moritur justus Ingegneri





etc...

– à Rome

L'Ecole romaine est surtout représentée par Palestrina[1], musicien capital du XVIe siècle, très fécond (100 messes, 1000 motets), synthèse des styles de son temps. De tendance conservatrice, il a pendant

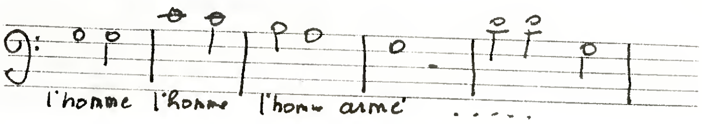
1. Palestrina (1525 + 1594)

longtemps été considéré comme le "génie", le "père" de la musique (aimé de Wagner) puis a subi une baisse de popularité au bénéfice de musiciens plus expressifs, les madrigalistes en particulier.

Les messes :

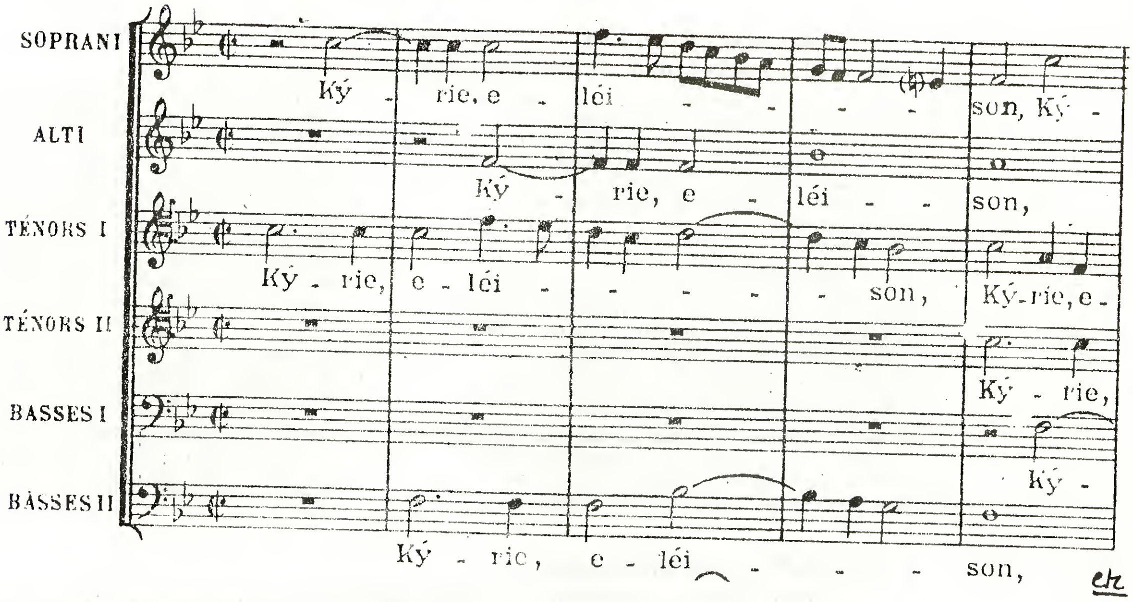
- parodies ou paraphrases, sur thèmes et oeuvres religieuses et profanes.
- 4 à 8 voix.
- son option est donc très conservatrice, la messe paraphrase n'étant plus de mode au XVIe siècle.
- ses thèmes ? Ave maria, Homme armé
- ses modèles polyphoniques : madrigaux, motets de Josquin
- Selon les voeux du concile il veille à l'intelligibilité des paroles sacrées (homophonie du credo) et se détache des thèmes profanes.
- Une de ses messes les plus connues — Messe du Pape Marcel — est cependant sur le motif de l'homme armé, chanson à grand succès,
- ex 1 : Thème de l'homme armé
- ex 2 : début de la Messe du Pape Marcel

ex 1 :



etc..

ex 2 :



etc...

Les motets (4 à 12 voix) couvrent aussi tous les styles de son temps, du motet sur cantus firmus au double choeur (Jubilate deo). Ils sont parfois très expressifs, avec de nombreux motifs figuralistes (Stabat Mater)

Palestrina ? un "géant" de la musique, mais aussi et pendant longtemps le seul musicien ancien que l'on connaissait grâce à la puissante tradition de la chapelle pontificale. D'où l'idée d'un Palestrina source de toute musique.

Encore au début du XXe siècle Paul Dukas le loue ... "le grand musicien du XVIe siècle [...] résume mille efforts séculaires et mille labeurs ignorés [...] regard à la fois vers le passé et l'avenir".

2° _ Art profane

Principalement représenté par le madrigal, l'art vocal profane italien s'établit sur des bases favorables qui sont :

- l'évolution du public : la demande croissante, la création d'Académies ou cercles de connaisseurs
- l'évolution de la poésie sous la force de l'humanisme
- la présence d'un modèle polyphonique avec la frottola[1] souvent populaire ; à 4 voix, privilégiant l'intelligibilité

• les poètes

Pétrarque (1304.1374) est remis à l'honneur, en particulier par Pietro Bembo, lui même auteur de nombreux sonnets.
Parmi ses contemporains, Jacopo Sannazaro, futur favori de L. Marenzio, fervent de poésie pastorale
G. Guarini
et surtout L. Ariosto (1474.1533) auteur d'Orlando furioso
et T. Tasso (1544 - 1595) auteur de la Jerusalem délivrée

ex : L. Ariosto, in Orlando Furioso VII/11 (mis en musique par R. de Lassus)

a) **Di persona era tanto ben formata...** b) **Sotto duo negri...** c) **Sotto quel sta...**
d) **Bianca neve è il bel collo** e) **Mostran le braccia sue...**

Les formes de son corps étaient les plus parfaites
Qu'aucun peintre jamais ne put imaginer.
Ses cheveux étaient blonds, tombant en longues boucles :
Aucun or n'a jamais brillé de plus d'éclat.
Sur sa joue délicate on voyait se mêler
La couleur de la rose et la couleur du lis.
Son front serein, d'ivoire net,
S'arrêtait juste où il fallait.

Sous l'arc des sourcils noirs et fins
Brillent deux yeux noirs, ou mieux deux soleils.
Tendres sont leurs regards, mais lents à se mouvoir.
Autour d'eux on dirait qu'Amour folâtre et joue
Et, déchargeant de là tout son carquois,
Visiblement se rend maître des cœurs.
Quant au nez qui descend au milieu du visage,
L'envie même ne pourrait rien y critiquer.

Sous ce nez, comme au creux de deux petits vallons,
La bouche est naturellement colorée de cinabre
Les belles lèvres douces révèlent ou cachent
Tour à tour deux rangs de perles choisies ;

De là sortent ces petits mots si avenants
Capables d'attendrir les cœurs les plus farouches ;
Là naît, quand elle veut, le sourire enchanteur
Qui fait s'ouvrir le paradis sur terre.

Son cou blanc est de neige, et de lait sa poitrine :
Le cou est rond, la gorge pleine et large ;
Egalement d'ivoire sont les pommes dures
Qui vont et viennent tel le flot près du rivage
Lorsque le doux zéphyr vient agiter la mer.
Même Argus ne peut voir le reste de son corps,
Mais on peut bien juger que la partie cachée
Doit être en harmonie avec celle qu'on voit.

Ses bras ont les plus justes proportions.
Elle montre souvent de sa main blanche
La paume étroite et les doigts effilés,
Où l'on ne voit veines ni articulations.
Enfin ce corps de princesse nous montre
Son pied petit, nerveux et rondelet.
Cet air d'ange, qui n'a pu venir que du ciel,
C'est ce qu'aucun voile ne peut dissimuler.

(Trad. A. Monjo, 1964.)

• définition du madrigal

Il se forme vers 1530. Type parfait d'union de la poésie et de la musique, sans construction prédéterminée (la poésie y est elle même très libre), sans élément thématique préexistant.
Les voix (5 voix paraît la formation la meilleure) sont toutes égales au départ. Le madrigal évoluera ensuite vers une voix soliste et accompagnement.
Le style du madrigal est recherché : forme aimée des Académies, elle est réservée aux connaisseurs plus aptes à en saisir la perfection. Les recherches rythmiques et harmoniques qu'on y pratique visent à l'expression des mots du texte, si caractéristique qu'on en gardera le mot "madrigalisme" désignant la peinture en musique.

---

1. pluriel frottole

- les premiers madrigalistes
  C'est la génération de Verdelot, "père du madrigal", Festa, Arcadelt [1]
  des styles se fixent : homophonie (influence de la frottola) ? contrepoint (origine franco flamande des compositeurs, excepté Festa) ? 3 voix (Festa), 4 voix (Arcadelt), préférence pour 5 voix (Verdelot) ?
  Pétrarque et Bembo sont les poètes favoris : charme, douceur et images pastorales sont de rigueur.

- l'âge d'or du madrigal : Willaert, Rore, Lassus, A. Gabrieli [2]
  Le madrigal devient de plus en plus expressif : par le rythme (oppositions de rythme), l'harmonie (accords étranges, chromatisme)
  chez Rore et Lassus, le choix se porte plus vers le "tragique" que vers le "pastoral" en poésie.
  C. de Rore semble l'initiateur de ce style expressif qui sera la marque des plus grands madrigalistes.

- Les "grands" L. Marenzio[3], C. Gesualdo (+1613), musiciens de l'expression, de la virtuosité, ces compositeurs sont également dans leurs vies des héros tragiques. Ils recherchent par leurs harmonies et leur discours discontinu (silences expressifs) l'inattendu, le choquant, l'étonnant.
  Leur écriture (5 voix avec 2 soprani) évolue vers 1 voix et accompagnement. Retards, appoggiatures, anticipations altérations rendent leur harmonie instable et complexe.
  Les grands poètes le Tasse, l'Arioste sont les favoris. Ils en apprécient le ton épique et le contenu dramatique.

Ce changement du madrigal de l'aspect choral à l'aspect de chant accompagné sera très visible dans l'oeuvre de Cl. Monteverdi étudiée dans la série 9.

II - La Renaissance en Angleterre

Le XVI° est l'âge d'or de la musique anglaise ; aussi lui ferons-nous une place particulière, à l'égal de la France et de l'Italie.
Deux époques y contrastent : - sous les premiers Tudor
Henri VII 1485 - 1509
Henri VIII 1509 . 1547
Edouard VI 1547 1553
Mary 1553 . 1558
- sous Elisabeth 1558 - 1603

Les souverains ont de fortes personnalités (Henri VIII rompt avec Rome et organise l'Eglise anglicane[4]), Elisabeth encourage les arts et fixe définitivement la doctrine religieuse.
La musique est très appréciée ; indispensable au gentilhomme, elle est pratiquée par les plus grands. Henri VIII joue, plusieurs heures par jour, flûte, luth, harpe et virginal.

---

1 - Voir début du chapitre
2 - " "
3 - +1599
4 - l'Acte de Suprématie faisant du roi le chef de l'Eglise date de 1534

1º l'Art religieuse

- Avant Elisabeth

- La fin du XVᵉ est représentée par un document important : le Eton Choirbook (livre de choeur de la bibliothèque d'Eton[1]) contenant 91 oeuvres de 25 compositeurs. Ce sont des polyphonies religieuses à 3 ou 4 voix (antiennes, séquences, hymnes) ; les auteurs ? { Gilbert Banastre
Richard Davy
Robert Fayrfax
William Cornish ....

Ces auteurs vont moins loin que Dufay et Ockeghem dans l'art des imitations et de la belle écriture.
Certains caractères anglais sont bien marqués :
{ douceur de la mélodie
" de l'harmonie (3ces et 6tes)
lignes sinueuses, mélismes

- Robert Fayrfax[2] est le musicien le plus remarquable de cet ensemble. Chantre d'Henri VIII, il accompagna son roi au camp du drap d'or. Il écrit 6 messes, 12 motets ...
Les messes sont de type paraphrase, brèves (sans Kyrie), le thème (liturgique) peu utilisé.
Les motets sont sur des sections (phrases découpées du thème) avec des entrées et un traitement très mélismatique du texte.

- John Tavener[3], de la génération suivante, est le premier à écrire une messe sur thème profane : "The western wynde"[4]
Ce thème sera repris plus tard par C. Tye et Shepherd.
Tavener use d'un contrepoint très fleuri.

- Elisabeth ; la 2ᵉ moitié du siècle
L'Angleterre adopte alors un style nouveau : beaucoup d'écriture verticale, de syllabisme, aspect décoratif, massif, grandiose.
- Thomas Tallis (1505 + 1585) écrit un motet à 40 voix (Spem in alium non habui, 8 choeurs à 5 voix, pour les 40 ans d'Elisabeth), un autre à 3 canons (Miserere nostri) ; il sera également le maître de W. Byrd, musicien de transition vers le XVIIᵉ (+ 1623)
- Byrd et Gibbons (+ 1625) annoncent l'époque suivante. Le premier est catholique (on pouvait l'être, moyennant un ... impot spécial), le second anglican.
Leur style est homophone, expressif, déjà très tonal.
Une musique claire, descriptive, frappant les sens.
Le répertoire : messes, services, hymnes, motets.

Après la mort de Byrd, la musique religieuse soulève moins d'intérêt : on se tourne vers les formes nouvelles de la musique profane et de la musique instrumentale.

---

1 - Eton, célèbre collège anglais

2 - 1460 + 1521 ... époque exacte de Josquin des Prés.

3 - 1495 + 1545

4 - Son contemporain Robert Carver écrira une messe de l'homme armé

2°- L'Art profane : chanson, madrigal, théâtre

- La chanson est une tradition ancienne en Angleterre. 2 manuscrits représentent la fin du XVe siècle et le début du XVIe :
  le ms Fayrfax (49 chansons, fin XVe) et le ms d'Henri VIII (XVIe. comprend des chansons du roi)
  La chanson est à 3 voix, certains passages mis en valeur par un traitement homophone.
  les formes: { rondeau, carol (danse)
  round (canon)
  canon-enigme : ce sont des chansons incomplètes dans lesquelles il faut reconstituer une partie à l'aide d'une formule latine obscure.

  Dès la fin du règne d'Henri VIII (1547) la chanson profane perd de sa vigueur. Les styles français et italien vont s'introduire en Angleterre et donner un style savant, proche du madrigal.
  A la fin du siècle un style plus spécifiquement anglais reviendra sous la forme de l'ayre (voir série suivante).
- le madrigal
  L'Angleterre accueille favorablement tout ce qui vient d'Italie : déjà au XIVe siècle Chaucer (1340-1400) était l'ami de Pétrarque.
  A la fin du XVIe, la crise religieuse est passée ; luxe et bien-être augmentent. La demande en musique profane est plus forte.
  - Pénétration de l'art italien:
    - voyages d'artistes à la cour d'Henri VIII et d'Elisabeth : Dionysio Memmo, Alfonso Ferrabosco.
    - des volumes italiens circulent
      1588 Musica Transalpina[1], 57 madrigaux italiens traduits en anglais et une oeuvre de W. Byrd à leur imitation.
      1590 The first sett of italian madrigalls englished, 26 madrigaux et 2 oeuvres de Byrd.
    Les premiers véritables madrigaux anglais seront l'oeuvre de Thomas Morley.
  - Les auteurs, les oeuvres:
    Thomas Morley (1557-1602) : écrit de nombreux madrigaux de 4 à 6 voix.
    1601: instigateur d'une publication collective[2] "Les Triomphes d'Oriane" 25 madrigaux d'auteurs anglais, à la louange de la Reine.
    Thomas Weelkes
    John Wilbye
    W. Byrd ... ce mouvement se termine au XVII avec Richard Dering et Orlando Gibbons.
    Les madrigalistes sont très soucieux d'exprimer le texte : le "madrigalisme" est appelé "word painting". Les textes choisis sont pleins de tragique et de passion. L'harmonie recherchée, le chromatisme, les excès d'écriture en font un style très italianisant.

1- de Palestrina, Marenzio, Ferrabosco

2- inspirée d'un recueil italien "Il trionfo di Dori" (1592), groupant des oeuvres de Palestrina et Marenzio, entre autres.

III La Renaissance dans les autres pays d'Europe

1° En Espagne

Le XVI° est également un très grand siècle. De nombreuses écoles régionales existent (Madrid, Tolède, Salamanque, Burgos, Andalousie ...). Madrid demeure un centre important : Philippe II fait bâtir l'Escurial.

La vocation musicale de l'Espagne est surtout religieuse et tournée vers une expression très dramatisée. Les thèmes profanes sont peu employés dans la messe : on préfère un style plus exclusivement religieux.

Les influences ressenties concernent surtout l'art josquinien, apporté sur place par Crombert, disciple de Josquin, et l'art italien, rencontré lors des voyages de compositeurs espagnols à la chapelle pontificale.

- art sacré : deux musiciens se détachent :
  - Morales (1500 + 1553), originaire de Séville. Connu au delà de l'Espagne (Italie, France, Allemagne, Pays-Bas).
    Ecrit des messes-parodie et des motets.
    Son style, très expressif, touche au mysticisme.
  - Victoria (1540 + 1611) comparable à Palestrina ou à Lassus.
    Créateur d'œuvres religieuses (180, environ) et d'aucune œuvre profane.

- L'art profane
  Des chansons inspirées de l'art italien, ainsi que des villancicos, forme spécifique proche du virelai.

2° En Allemagne

- art sacré
  La Réforme[1] est à la fois un nouveau langage et le départ d'une musique allemande nationale.
  Le choral constitue l'élément de base : établi en recueils, puis harmonisé.
  La première génération de musiciens groupe autour de Luther J. Walter et Conrad Rupsch. Ensuite, de nombreux musiciens viendront s'ajouter, jusqu'aux premières années du XVII° siècle : L. Senfl, M. Praetorius, L. Osiander ....

- art profane
  La forme allemande la plus traitée est le Tenor Lied, chant à 3 ou 4 voix, avec thème de chanson à la voix de ténor.
  Ses auteurs : Adam de Fulda
  Isaac
  Hofhaimer

---

1 - Luther est excommunié en 1520 ; la paix d'Augsburg, 1555, permet la reconnaissance de la religion réformée.

Conclusion

Le XVIe siècle apparait comme une époque très riche, dans tous les pays d'Europe. C'est aussi une époque de constitution d'un style nouveau, résultat de nombreuses influences qui toutes aboutissent dans la même direction : homophonie, intelligibilité, annonce de la mélodie (ou monodie) accompagnée. A un changement de société correspond donc une expression musicale nouvelle : l'homme, mesure de toutes choses, encourage un art expressif de ses passions et porteur de ses idées.

Deux éléments sont encore à considérer, cependant plus délicats à cerner faute d'un répertoire bien développé :

- l'éveil de styles nationaux
  à un style médiéval plus ou moins international va succéder une série de langages nationaux, se formant avec les langues et les littératures. Essor de la littérature allemande et de sa musique, affirmation de goûts typiquement italiens, etc....
  Ces goûts musicaux se partageront l'Europe du baroque avec la fameuse "querelle des goûts" vers les années 1700.
- l'éveil d'un art représentatif,[1] issu des idées humanistes (mêler théâtre, littérature et musique) avec le masque (Angleterre), le ballet de cour (France), les intermèdes (Italie), la musique de scène (Angleterre). Le théâtre élisabéthain contient bon nombre d'éléments musicaux, vocaux et surtout instrumentaux, comparables aux interventions musicales dans le film (renforcer le pouvoir émotionnel) : ouvertures, intermèdes, spectacles mimés, danses, signaux divers et processions !...

Ces éléments seront très représentatifs de l'art du XVIIe siècle puisque chaque pays d'Europe proposera ses propres solutions – solutions nationales – aux problèmes soulevés par l'opéra, ou plus généralement, par le spectacle en musique.

—

1. A la frontière du XVIIe siècle.

Sources musicales

Les oeuvres de Palestrina, ed. Breitkopf, 33 vol., (1862. 1907)
ed. plus récente par K. Jeppesen et L. Bianchi (Rome).

Les oeuvres de Morales et Victoria (8 vol. et 4 vol., par H. Anglès)

Tudor church Music (10 vol., Londres, 1922. 1929)

Oeuvres de W. Byrd (ed. par Fellowes, 20 vol, 1937. 1950, Londres)

English madrigal school (ed. par Fellowes, 36 vol, Londres)

—

Discographie sommaire

Palestrina, Messe du Pape Marcel, 8 motets, Archiv. Produktion, stereo 198.182.

"Le madrigal de la fin de la Renaissance", ensemble L. Marenzio, disque Adès, "Anthologie Sonore" MS 30 AS 534

Gabrieli / Lassus, Motets / Magnificat, Harmonia Mundi, HM 20358.

C. Gesualdo, Madrigaux et Sacrae Cantiones, Deller Consort, Harmonia Mundi, HMU 203 G

O. Gibbons, "Vocal and instrumental music", Deller Consort, Harmonia Mundi, HMU 213 G

TEXTE SERIE 9

La Naissance de la monodie accompagnée

—

Bibliographie [1]

Reprendre la bibliographie des séries 7 et 8
On peut y ajouter :

R. Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Paris, Thorin, 2/1931.

F. Raugel, L'Oratorio, Paris, Larousse, 1948.

H. Prunières, L'opéra italien en France avant Lully, Paris Champion, 1913.

H. Prunières, Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris, Laurens, 1914.

M.F. Christout, Ballet de cour au XVII[e] siècle, Paris, Picard, 1967.

T. Gerold, L'art du chant en France au XVII[e] siècle, Strasbourg, 1921.

L. Schneider, Monteverdi, l'homme et son oeuvre, Paris, 1921.

M. Le Roux, Monteverdi, Paris, 1951.

N. Labelle, L'Oratorio, Paris, PUF "que sais-je" n° 2119.

—

Plan du Cours :

Introduction
I - En Italie ; le madrigal, les débuts de l'opéra.
II - En France ; l'air de cour
III - En Angleterre : l'ayre
Conclusion
Sources musicales.
Discographie

---

1 - Un ajout peut être fait pour la 6[e] série (Josquin des Prés) avec le livre : J.P. Ouvrard, Josquin Desprez et ses contemporains, Paris, H. Nyssen "Actes Sud", 1986.

Introduction

Ce cours ne concerne pas une période plus ou moins longue mais un phénomène d'une importance considérable que nous allons étudier dans trois pays, à travers quelques-unes de ses manifestations. Vous retrouverez d'ailleurs les mêmes œuvres et les mêmes musiciens dans les études de périodes qui suivent (les cours consacrés au XVIIe siècle) ou dans le chapitre plus esthétique sur le baroque.

La monodie (ou monophonie) est le chant à une seule voix. A la fin du XVIe siècle on se met à composer — sous divers influences dont l'influence humaniste — pour une voix et accompagnement. C'est une nouveauté étonnante qui modifie toutes les habitudes de composition. Pourquoi ? en quoi une mélodie (monodie) accompagnée est-elle différente d'une polyphonie à 5 ou 6 voix ? a priori, il y aura toujours un superius et des voix au dessous.
En fait tout est différent et les développements du phénomène vont beaucoup plus loin.

Pourquoi ? Il a, avec la monodie accompagnée, une nouvelle conception du langage musical, plus globale et plus différenciée à la fois. Plus globale parce que mélodie et harmonie sont liées ; plus différenciée parce que chaque élément a son propre rôle : l'un chante, l'autre accompagne. D'où des possibilités d'évolution de chaque élément très rapides et très nombreuses. Le paramètre "harmonie" fera une carrière foudroyante en quelques siècles, ce qui n'était guère possible avec le principe des lignes polyphoniques étagées que l'on connaissait jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Comment ? Cette révolution est le fruit des idées humanistes. On supposait que les anciens chantaient ainsi. On supposait, car la connaissance de la musique grecque et latine reste uniquement théorique. On commença tout simplement par des interprétations nouvelles de musiques écrites selon l'ancien système de polyphonie : on chanta des chansons en confiant le superius à un soliste et les autres voix aux instruments. Puis vint le déclic : on se mit à composer directement pour une voix et instruments. Cet instant est l'objet de notre étude : le passage du polyphonique au monodique accompagné (1) dans le madrigal, l'air et les formes nouvelles, dans les trois pays d'Europe les plus avancés musicalement : Italie, France, Angleterre.

Nous verrons dans le chapitre suivant comment ce nouveau style musical possède des qualités typiquement baroques et comment il peut permettre le développement de toutes les formes dites représentatives : opéra, oratorio, cantate.

---

1 - Disons bien "monodie accompagnée" car la monodie a existé pendant bien longtemps mais dans un sens plus strict plus exclusif : il s'agissait — aussi bien pour le plain-chant que pour la chanson des trouvères — d'une ligne mélodique autosuffisante qui "admettait" sans le nécessiter l'accompagnement.

I - En Italie

1° Le madrigal

A travers les 8 Livres de madrigaux de Cl. Monteverdi[1] se dessine le passage de la polyphonie à la monodie.

• des sources ?
- culture et goût antiquisant répandu dans les milieux artistiques. Au départ, Monteverdi reste cependant un polyphoniste
- données personnelles : Monteverdi est perçu en son temps comme "différent des autres" dès ses premiers essais[2].

• les œuvres ?
8 Livres de madrigaux, de 1587 à 1624 (parait en 1638). Chaque livre contient une vingtaine de pièces. Des préfaces nous renseignent sur les intentions de l'auteur

1° Livre 1587[3] à 5 voix. Monteverdi aborde déjà le Tasse. Très expressifs par l'harmonie

2° Livre 1590 à 5 voix. Nombreux textes du Tasse. Des effets d'imitations (bruits, fanfares)

3° " 1592 à 5 voix. Monteverdi vient d'entrer au service du Duc de Mantoue. Ce livre sera réimprimé 8 fois du vivant de l'auteur

4° " 1603 dédié à une Académie de Ferrare. beaucoup de hardiesses harmoniques. des rythmes se diversifient. Nombreux passages homophones. Ce livre déchaînera la critique, en particulier celle d'Artusi, ennemi de Monteverdi, auteur de traités et œuvres vocales.

5° " 1605 contient des madrigaux polyphoniques et d'autres pour une voix et instruments (les 6 derniers). La relation avec le drame musical (opéra) est évidente.

6° " 1614 contient le <u>Lamento d'Ariana</u> (1608) à 5 voix et des œuvres polyphoniques ou avec instruments

7° " 1619. Toutes les œuvres sont concertantes (avec instruments) 2, 3, 4 voix <u>solistes</u> et instruments. La virtuosité vocale y devient très grande. Le souci d'expression également : le style "agité" (<u>concitato</u>) est déjà utilisé pour peindre la guerre (lié ici à la rhétorique amoureuse). Ce Livre se termine par un ballet : <u>Tirsi et Clori</u>.

8° " 1638 (œuvres datant de 1624) "Madrigaux guerriers et Amoureux" contient des madrigaux et des œuvres représentatives (à action dramatique) dont <u>le Combat de Tancrède et de Clorinde</u>.
La Préface est un véritable manifeste du nouveau style. Monteverdi y parle du <u>Combat de T. et Cl</u> en ces termes :

"J'ai pris le divin Tasse[4] comme le poète dont les discours expriment de la façon la plus appropriée et la plus naturelle les passions qu'il cherche à décrire, et je trouvai la belle description qu'il fait du combat de Tancrède avec Clorinde, afin d'avoir deux passions opposées à mettre en Musique, c'est-à-dire la lutte, la prière et la mort" ....

---

1. Cl. Monteverdi, (1567 + 1643).
2 - Expression de Marco da Gagliano, <u>in</u> <u>Della Musica</u> ....
3 - dates des publications
4 - <u>Le Combat de T. et Cl.</u> est extrait de la <u>Jerusalem délivrée</u> du Tasse.

Monteverdi y dénombre en outre toutes les passions de l'âme et y adapte des styles musicaux spécifiques. Tous ces styles constituent de façon global le <u>style représentatif</u> dans lequel la ligne mélodique s'infléchit selon les paroles du poème, l'expression des sentiments.

Ce style s'oppose au style ancien — il est dit "seconde pratique" par rapport à une "première pratique" qui serait le style contrapunctique de la renaissance —, ce style ancien ayant en particulier le défaut d'écraser le texte, de le rendre peu intelligible par la polyphonie.

Une relation encore plus étroite entre le madrigal et le théâtre sera tentée avec le <u>madrigal dramatique</u>, essai de réunion de divers madrigaux formant une histoire. Ce genre sera illustré principalement par Horazio Vecchi (1550.1605) (<u>Amfiparnaso</u>, 1597) et Banchieri (1597.1634), auteur du <u>Festin du Jeudi gras</u> et de la <u>Pazzia senile</u>.

quelques définitions:

- Récit, récitatif, forme de chant intermédiaire entre le chant et la parole où l'on recherche un maximum d'expression.
- basse continue (ou <u>continuo</u>), basse instrumentale obligée accompagnant toute musique de 1600 à 1750.

2°- La naissance de l'opera

Liée elle aussi à l'avènement de la monodie. C'est en effet le récitatif qui a permis par son expression et sa vitesse de défilement du texte proche de celle de la parole[1], la naissance de l'opera.

- les événements:

L'opera se construit dans des cercles d'érudits (cénacles, salons, académies...) où l'on parle d'arts, de sciences, et d'humanisme.

Chez le Comte G. Bardi à Florence (la "camerata Bardi") se tiennent des réunions d'artistes tels que Caccini (chanteur, auteur d'<u>arie</u>[2]), P. Strozzi et V. Galilei, auteur en 1581 d'un <u>Dialogue sur les Anciens et les Modernes</u> dans lequel il souhaite débarrasser le madrigal de la polyphonie pour retrouver le style des anciens.

Un peu plus tard, toujours à Florence, chez le comte J. Corsi, les discussions abordent l'univers du théâtre - les participants sont d'ailleurs différents: Cavalieri (organisateur de spectacles, danseur, compositeur), Peri (auteur d'intermèdes et de pastorales), Rinuccini (poète et humaniste). En 1600, Peri (1561.1633) écrit <u>Euridice</u>, sur un livret de Rinuccini, commandé pour le mariage d'Henri IV et Marie de Médicis.

1- on peut considérer (un peu rapidement, peut être...) que la mise en musique d'un texte dans une <u>aria</u> (air) donne un débit des paroles environ 7 fois plus lent que celui de ce texte <u>récité</u>. C'est une mesure moyenne, et certainement peu scientifique, mais qui contient un fond de réalité.

2- <u>aria</u> (air) pl. <u>arie</u>

Dans cette oeuvre, pour la première fois la musique suit l'accent des mots, leur expression. La polyphonie est supprimée et remplacée par du récit sur basse continue.

Monteverdi assista au triomphe d'*Euridice*, de même que Caccini qui, deux ans plus tard, mit en musique le même livret et écrivit lui aussi son *Euridice*. En 1607 et 1608, Monteverdi et Gagliano s'illustreront dans le nouveau genre avec *Orfeo* et *Dafne*.

- Les éléments musicaux

L'élément fondamental de l'opéra est le récit, entrecoupé de passages plus musicaux (airs) interludes et choeurs. Encore très chantant, le récit suit toutes les expressions du poème.

Un prologue ("récit" de la Tragédie, chez Peri) s'intercale entre l'ouverture et le drame.

Lié à l'expression des passions, lié aux mythes antiques (Orphée et Eurydice), lié à l'idée qu'on se faisait de la tragédie grecque, l'opéra est bien un produit humaniste, savant, aristocratique. D'autres tendances triompheront bientôt en Italie, en particulier à Venise.

II - En France : l'air de cour

1°- Le passage de la chanson à l'air

Changement de style, chez N. de la Grotte, avec des textes plus raffinés et une prosodie mieux adaptée, mais pas encore de changement de terminologie. On parle encore de chansons et vaudevilles.

Le terme "air de cour" apparaît pour la première fois chez A. Le Roy en 1571, dans le titre suivant : "Petit opuscule de chansons de la cour, légières, ... que jadis on appelait voix de ville [vaudeville] et aujourd'huy airs de cour".

Nombreux sont les compositeurs qui écriront dans ce nouveau style : Jehan Planson, Didier le Blanc, Pierre Bonnet, Charles Tessier, Pierre Cerveau ...

Mais l'activité artistique se ralentit dans les dernières années du XVI siècle (guerres de religion) et reprend vers 1600 sous le règne d'Henri IV (1598-1610). Des auteurs italiens viennent à Paris : Rinuccini, Caccini ... et les Français découvrent les principes de la déclamation italienne. L'air se développera prodigieusement entre les années 1600 et 1643, tombant ensuite en décadence.

2°- Caractères principaux de l'air de cour

- le poème

strophique (quatrain ou sizain), en octosyllabes ou vers libres, très aimés du baroque.

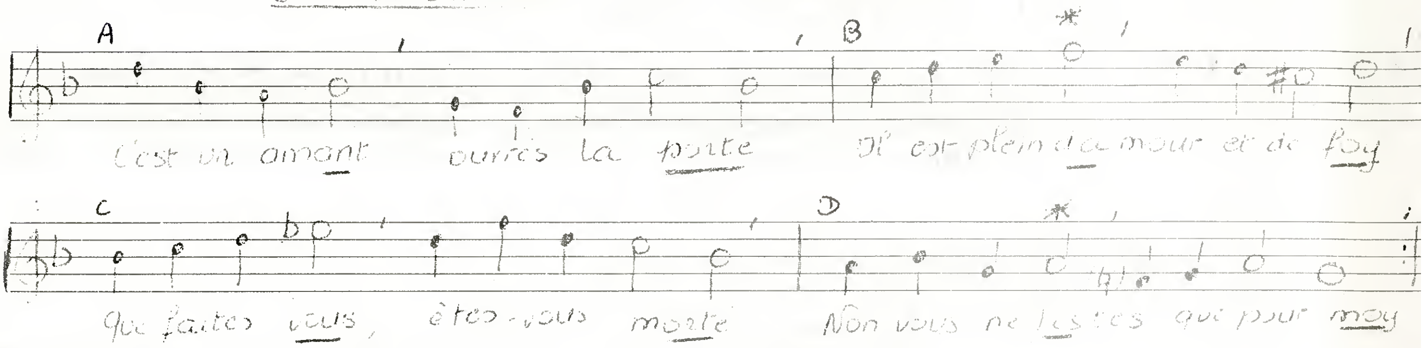
Les thèmes en sont l'amour pétrarquisant, pastoral, obscène. On y constate tous les artifices de l'art baroque : métaphores précieuses, contrastes, redondances, excès.

La politique est parfois évoquée dans des airs de louange, de célébration.

Parmi les poètes les plus connus : Ph. Desportes, Racan, Malherbe, Saint-Amant, Tristan l'Hermite.

- La musique porte le texte plus qu'elle ne l'exprime. Son but est avant tout l'intelligibilité. On met en musique la première strophe puis les autres s'adaptent à la même mélodie même si le sens change.
La forme : 2 parties. A B, chacune étant reprise.
Le style est très conjoint, syllabique ; l'ambitus restreint. Certains musiciens sont très influencés par la mesure à l'antique (Mauduit, Guédron). D'autres combinent les accents de façon plus souple. De nombreux problèmes sont créés par le strophisme et par les césures. Dans l'exemple suivant alternent des octosyllabes avec ou sans césures : l'effet produit paraît assez maladroit.

C'est un amant... 1er Livre de Gabriel Bataille

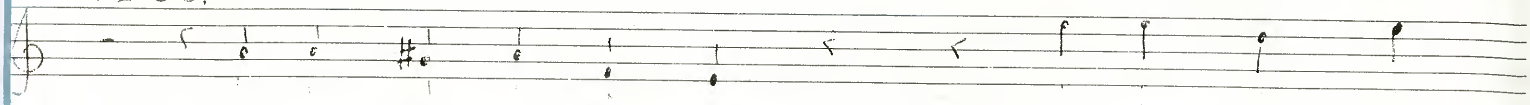


- L'interprétation
Les ornements ("embellissements" "diminutions") ne sont pas indiqués mais ils sont nécessaires pour éviter la monotonie du strophisme et éviter les maladresses rythmiques des strophes suivantes. Peu d'auteurs parlent de l'art d'orner ou de "diminuer"[1]. C'est l'instinct et le goût qui doivent guider le chanteur.
Marin Mersenne en parle dans l'*Harmonie universelle* (1636) (vol. II) ; Jean Millet, (*La Belle Méthode ou l'art de bien chanter*, 1666) puis Bénigne de Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668) sont plus précis et donnent quelques exemples. Tous, y compris les exemples de Mersenne, étonnent par la multiplicité des ornements. Peut-être est-ce artificiel ? pour mieux démontrer et faire comprendre le processus ?
Voici un exemple de Mersenne : en premier l'air tel qu'il se présente (1er couplet) ; en 2d couplet, une proposition de Mr de Bailly, très ... embellisante ; en 3e couplet, une diminution de Boësset lui même.

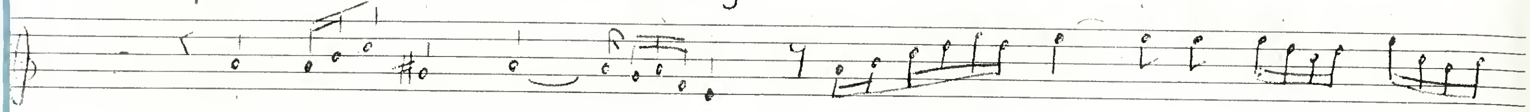
1 - "diminuer" c'est varier une phrase avec des valeurs plus petites

Air de Boësset *N'espérez plus...* Marin Mersenne
Harmonie Universelle

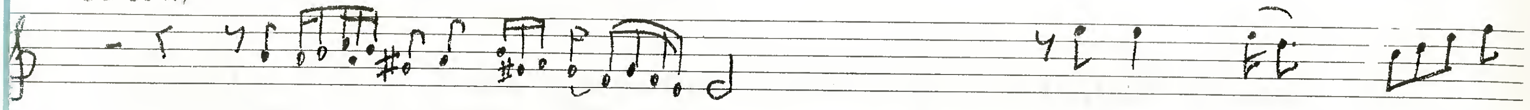
1er couplet



2e couplet : Diminution de Mr Le Bailly



2e couplet : Diminution de Mr Boësset



etc...

- l'accompagnement

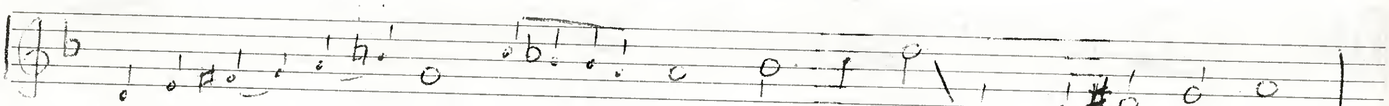
Les airs à la fin du XVIe siècle sont écrits encor en polyphonie à 4 ou 5 voix mais souvent exécuté à une voix seule (*superius*) et accompagnement du luth (les autres voix). Puis, de plus en plus on écrira pour une voix seule et luth en tablature 1. On reprend même des anciens airs polyphoniques pour les éditer à voix seule et tablature.

3° - les musiciens

Pierre Guédron (1565 - 1625) auteur de ballets de cour et de 6 Livres d'airs.
Très connus, ses chants sont parodiés. Melle de Scudery le peint sous le nom de Crysile dans *Le grand Cyrus*.
Auteur de ballets, poète, ayant connu les Italiens lors de leur passage à Paris, tout cela l'amène à un art assez dramatique et expressif.

EX.1

Guedron / Davy du Perron *Puisqu'il faut désormais*

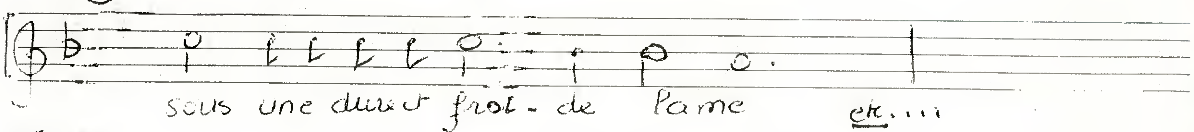


Des effets de tessiture (EX.1), de silences (EX.2) des figuralisme, des intervalles expressifs.

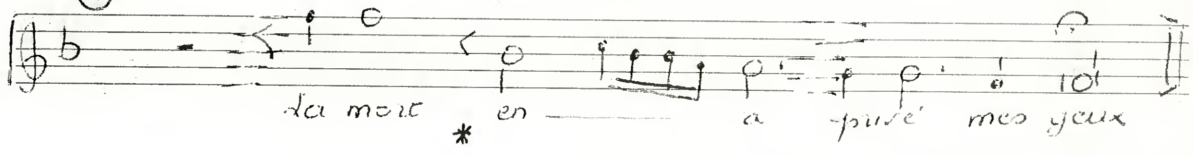
1 - la tablature est un système de notation instrumentale utilisant lettres ou chiffres pour indiquer la position des doigts de la main gauche sur le manche de l'instrument.

Ex. 2
Guédron (anonyme)

(1) C'en est fait, je ne verray plus.

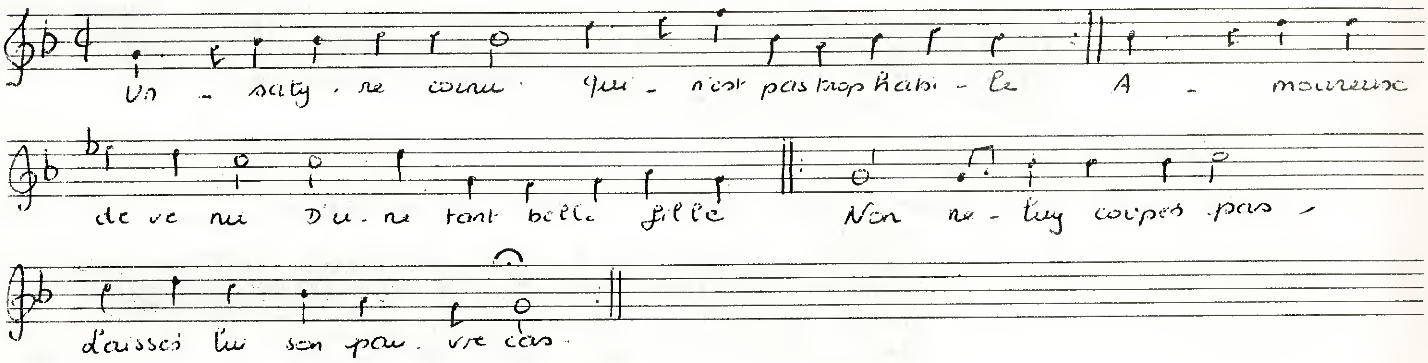


(2)

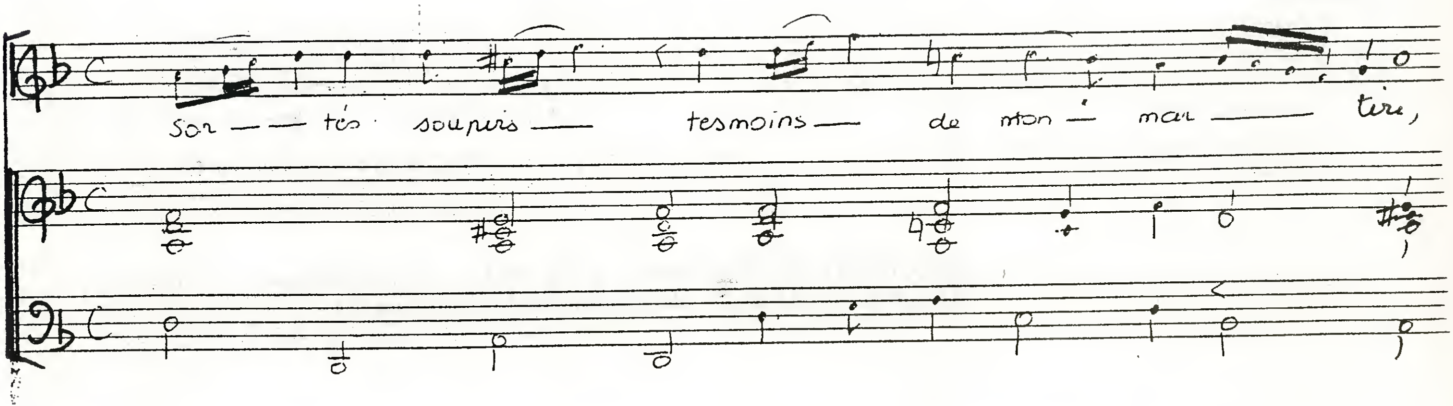


Gabriel Bataille (1575. 1630), auteur de 6 recueils d'air, collabore au ballet de cour. Lui même poète, excelle dans l'expression de l'amour parfois grivois — Un satyre cornu — souvent lyrique — Sortés soupirs —. Le style musical s'adapte à chacun de ces cas (ambitus, ornements, expression ...).

Ex 1.
G. Bataille Un satyre cornu



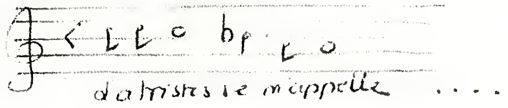
Ex 2. Sortés soupirs
G. Bataille

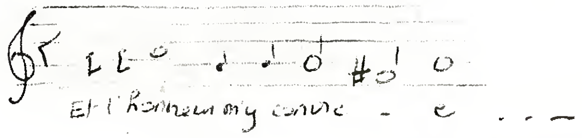


Ses airs grivois ou à boire adoptent souvent le refrain (Ex. 1 : " Non, ne luy coupés pas...).

Antoine Boësset (1586.1643) chanteur et compositeur, encore publié par Ballard en 1689 écrit 14 livres et collabore au ballet de cour.
Utilise les apports italiens expressifs : chromatisme, effets de récit, silences expressifs, répétitions.

Ex.1 A. Boësset <u>Ne délibérons plus</u>
(effets de récit)





c'est l'époque de l'"après Nyert" : Pierre de Nyert, chanteur français accompagna à Rome le maréchal de Créqui (1633) et connut le chant italien. Revenu en France (il est valet des rois Louis XIII et Louis XIV), il aura une grande influence sur le chant français.

Etienne Moulinié (1600. 1669) auteur de 7 livres d'airs, de musique instrumentale (il était violiste) et religieuse, Moulinié collabore également au ballet de cour.
Il utilise le prélude instrumental, le récit, et un style très expressif.

Sébastien Le Camus (1610. 1677), très italianisant, aborde des formes nouvelles comme le rondeau ou le <u>da Capo</u> (forme ABA)

J. Baptiste Boësset

Michel Lambert

L'air de cour tombe ensuite en désuétude ; l'intérêt est capté par la tragédie en musique (opéra).

<u>III. En Angleterre</u>

L'ayre est une forme musicale savante, raffinée, qui se développe parallèlement au madrigal entre 1595 et 1625 et emprunte bien des aspects à l'air de cour français : chant à 4 voix, chanté par un soliste avec accompagnement de violes ou luth, parlant d'amour, de forme strophique, de style syllabique.

1°. des événements

Les premiers ayres paraissent en 1596, par W. Barley. Puis viennent les livres prestigieux de J. Dowland (1597 → 1612), suivi de Th. Campion, Th. Morley, Ph. Rosseter, R. Jones, A. Ferrabosco.

2°. Les caractères de l'ayre

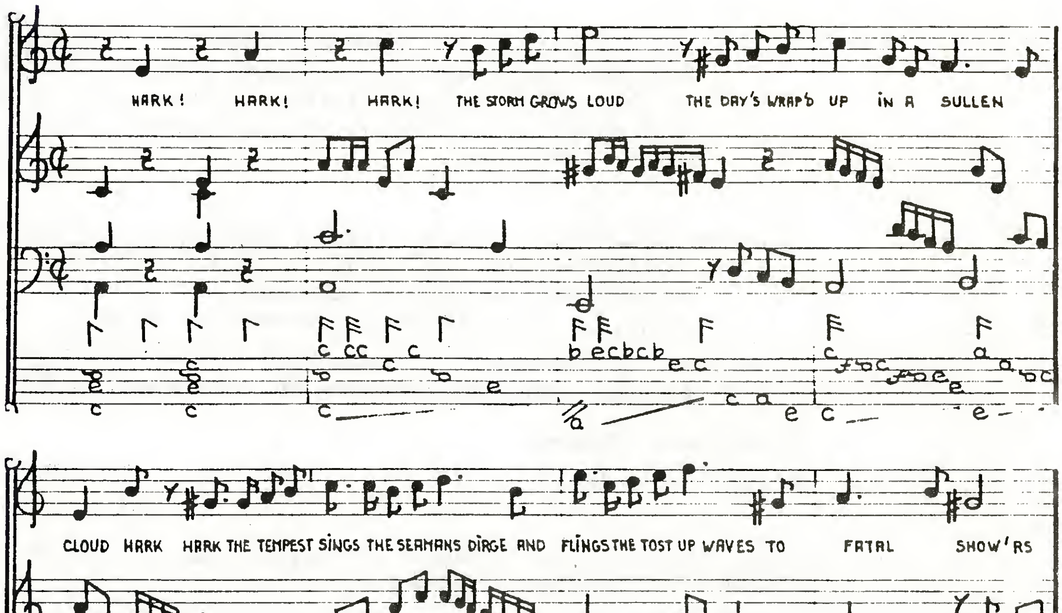
- Exécution polyphonique
  1 voix seule
  1 voix et luth
  4 voix et instruments ...

J. Dowland indique dans la page de titre de son 1er Livre (1597)
" 1er livre de chansons ou airs à 4 parties avec tablature de luth, arrangé de telle sorte que toutes les parties ensemble ou chacune séparément puisse être chantées au luth, à l'orpharion (1), ou à la viole de gambe ".

- forme : strophique (6 à 12 vers).

- sujets, poètes : on ne cite pas les poètes. Le sujet éternel est l'amour, courtois, galant.
parfois des sujets descriptifs (Ex. 1)

P. Humphrey, <u>The Storm</u>



cet ayre, assez tardif, contient des éléments descriptifs dans le chant et l'accompagnement.

- la mélodie, simple, syllabique, d'une expression mesurée, met en valeur le texte poétique.

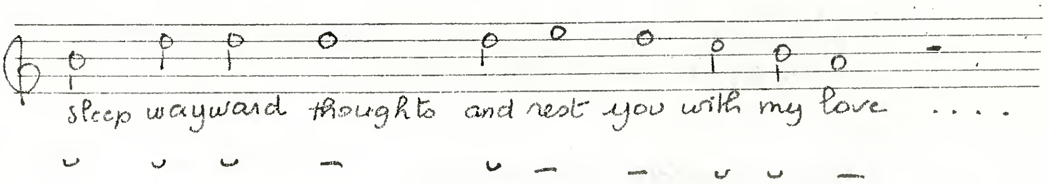
---

1 - Sorte de guitare à cordes métalliques

- Les auteurs

Principalement John Dowland (1562-1626), auteur de 65 ayres en 4 livres (1597. 1600. 1603. 1612) ; ayant séjourné 3 ans en France, Dowland connaît la chanson française. On trouve même chez lui une lointaine influence de la mesure à l'antique (Ex. 1)

Ex. 1 J. Dowland *Sleep wayward thoughts* (1er livre)



Mais les ayres de J.D. gardent cependant une couleur typiquement anglaise par leur expression mélancolique et ardente.

Les moyens musicaux spécifiques sont les suivants :

- alternance majeur/mineur ou altérations #/♮ → mouvement des émotions
- intervalles expressifs
- exclamations
- chromatisme
- mélismes sur les mots importants.

Un art donc très contrasté, typique de l'esthétique baroque.

Conclusion

Dans les premières années du XVII' siècle se développe donc un art totalement nouveau, sur les acquisitions duquel nous vivons encore, musicalement.

L'expression des émotions — des "passions" selon le langage du Temps — devient inséparable de la création musicale et, peu à peu, la musique supplée aux mots en exprimant par elle-même, sans l'aide des mots, grâce à des codes expressifs admis. Peu à peu, le musical pur va s'individualiser et la musique sortir de l'univers littéraire où elle était confinée.

Cette séparation musique / texte, vers une musique instrumentale autonome et expressive, sera beaucoup plus rapide en Italie et en Angleterre. La France restera longtemps soumise au verbe, plus poétic semble-t-il vers un art hautement intellectualisé.

Sources musicales

Ayres

Musica Britannica vol VI, 1953
The English school of Lutenist songwriters, ed. par E. H. Fellowes, Londres, W. Rogers, 1920-22.

Airs de cour

A. Verchaly (ed.) Airs de cour français pour voix et luth, Paris Société fse de Musicologie, 1961.

Italie

Oeuvres complètes de Monteverdi, ed. Malipiero, Asolo, 1926, 1942.

Discographie sommaire

"Airs sérieux galants et à boire" par J. Herbillon et G. Robert, Calliope, CAL. 1810.

Airs anglais des XVII° et XVIII° siècle "O Ravishing delight" par A. Deller, Harmonia mundi, HMD 215.

Monteverdi, Madrigali erotici, The consort of musicke, Anthony Rooley, L'oiseau-Lyre, "Florilegium", 595083 BA 372.

Monteverdi, Il combattimento di Tancredi e Clorinda et 6 madrigaux, Michel Corboz, Erato, STU 71228.

Le baroque musical

Bibliographie

𝄞 : M. Bukofzer, Music in the baroque era, New York, Norton, 1947.

J. Anthony, La Musique en France à l'époque baroque, Paris, Flammarion, 1982.

H. Prunières, L'opera italien en France avant Lully, Paris, Champion, 1913.

id , Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris, Laurens, 1914.

Lettres:[1]

"Actes des journées internationales d'étude du Baroque", Montauban 1968 Analyse spectrale et fonction du poème baroque.

Arts: Payot éditeur, Histoire de l'art, "Renaissance et baroque", vol I et II par M. Wackernagel

H. Woelfflin, Renaissance et baroque, 1888, Paris, 1967.

id. , Principes fondamentaux d'histoire de l'art, Paris, Gallimard, 1966.

E. D'ors, Du baroque, Paris, 1928. Gallimard, 1937.

Ce chapitre, préparé par la série 9, définit le changement de style XVI°/XVII° siècle dans les arts, changement dont la monodie accompagnée — concept difficile à saisir et qui a fait l'objet d'un chapitre à lui seul — est l'un des aspects.

---

1. On peut y ajouter :
R. Lebègue, La Poésie baroque en France pendant les guerres de religion, Actes des journées internationales de Montauban, 1963, ed. Fac. de Toulouse, 1965.
J. Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, Paris, J. Corti, 1954.

Plan du cours

Introduction
I - Définitions : le terme "baroque", les dates du baroque
II - Les théories du baroque
III - Les critères d'une musique baroque
Conclusion
Sources musicales. discographie.

Introduction

Le terme "baroque" a mis longtemps à s'imposer dans la musicologie actuelle. On désigne encore souvent l'âge baroque par "temps de la basse continue". Les réticences sont d'ailleurs plus particulièrement françaises, la période versaillaise constituant pour beaucoup une sorte de classicisme illustré par le triomphe de la raison sur la sensibilité.

Pour une meilleure compréhension des phénomènes il est préférable d'adopter la terminologie moderne, indispensable lorsque l'on utilise des ouvrages fondamentaux de la musicologie contemporaine [1] :

1600 . 1750 âge baroque
1750 . 1800 âge classique
1800 . ... le romantisme

Ces périodes peuvent elles aussi se subdiviser (premier baroque, baroque moyen, baroque tardif).

Toutefois, notons que le phénomène de la basse continue marque réellement l'âge baroque (la basse continue disparait vers 1750) et peut même en constituer une des caractéristiques essentielles. En effet, à partir de 1600, la musique se conçoit selon des étages cloisonnés, selon un "espace" musical comparable à l'élévation d'un monument : la basse soutient l'édifice, les voix intermédiaires font du remplissage, le dessus chante ; expulsée hors du contrepoint de la renaissance, cette voix de dessus se développe en courbes et contre-courbes qui répondent à l'ornementation proliférante de l'architecture baroque.

Art du temps et du mouvement, la musique, plus que les arts plastiques, permet l'expression baroque que, paradoxalement, les musicologues français réservaient justement aux arts plastiques. Pour S. Clercx [2] "c'est dans la musique vraiment que le baroque trouve son incarnation idéale. c'est là que pleinement, sans entraves, il est baroque".

---

1 - Charles Rosen, *Le style classique*, Paris, 1978, par exemple.
2 - Suzanne Clercx, *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948.

I _ Définitions

a) Le terme "baroque"

Etymologie, sens premier :

- 1690, Furetière *Dictionnaire de langue française*
  Baroque? "un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes".
  De cette bizarrerie nait une certaine beauté.
- 1776, Rousseau, Suppléments de l'*Encyclopédie*
  "Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint".
- 1788 Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, à propos d'architecture
  Baroque? "le superlatif du bizarre".

En musique, désigne à la fois un état d'esprit et une période. On peut ainsi parler d'un certain baroque wagnerien ou d'un baroque fellinien (présent dans les excès du compositeur ou du cinéaste) et d'une "époque baroque" définie globalement par la présence de ces excès (1600. 1750).

b) Les dates du baroque

Le musicologue C. Sachs[1], le premier, constate l'existence d'une musique baroque en Allemagne. Le terme fait carrière mais pas en France. Encore en 1958, Eugène Borrel, pourtant spécialiste de cette période, écrit:

"On est étonné de voir classer tout cela sous l'unique et étrange épithète de baroque, mot mal choisi, puisque, dit Littré, il signifie d'un inattendu qui choque; on ne voit guère appliquer ce qualificatif à une oeuvre de Carissimi, de Corelli, ou de Haendel; ses partisans vont jusqu'à dire que J.S. Bach forme la charnière entre le baroque et le rococo! Il vaut mieux ne pas insister et restituer ces mots aux arts du dessin, auxquels on les a empruntés inconsidérément".

Chauvinisme? vision trop étroite du concept de baroque? On ne peut qu'opposer E. Borrel et S. Clercx : art du mouvement, c'est dans la musique que le baroque est le plus apte à se développer. Il y trouve enfin son terrain d'élection.

Ce que la France propose comme termes équivalents?

le préclassique
le grand siècle
le siècle de Louis XIV
le classicisme versaillais .... tout cela, bien sûr, dans la catégorie plus large "d'âge de la basse continue", soit 1600- 1750.

---

1. vers 1918.
Dans les arts, ce mot est utilisé dès la fin du XVIIIe siècle, mais pas en musique (ou tout au moins dans un sens très orienté, voire péjoratif, à la manière de Rousseau).

La date de 1600 marque donc les débuts du baroque.
La basse continue est présente dans les grandes oeuvres du début du siècle :
- E. Cavalieri, <u>La Représentation de l'âme et du corps</u> 1600.
- D. Peri, <u>Euridice</u>, 1600.
- G. Caccini, <u>Nuove musiche</u>, 1601.

mais c'est souvent au compositeur italien Viadana que l'on attribue le mérite de son invention, en particulier avec
L. Viadana, <u>Cento Concerti ecclesiastici</u>, 1602.

En revanche, la basse continue est longue à s'introduire en France. On considère que les premières oeuvre l'utilisant sont les motets de Du Mont, en 1652.
De même, la France est très en retard sur l'Italie pour la création de l'opera :

Italie ⟶ France
Peri, <u>Euridice</u>, 1600 — Lully, <u>Cadmus et Hermione</u>, 1673.

Pour toutes ces raisons, on considère parfois que la France s'attarde dans une • post-renaissance → 1650
puis vient le • classicisme versaillais → 1715
et • le classicisme de Rameau

C'est sans doute considérer un peu tôt la venue du classicisme, fait de
- clarté
- universalité
- unité
- équilibre ... toutes qualités qui vont

à l'encontre du baroque, art de la démesure
- de l'obscurité voulue
- du mélange des genres
- de l'excès.

II. <u>Les théories du baroque</u>

1°- H. Woelfflin propose 5 critères d'art baroque qu'il nomme "couples de catégories"

1°- passage du linéaire au pictural
soit, rendre la vision d'un sujet non pas dans ses aspects distincts (vision linéaire, comme à la Renaissance) privilégiant la pureté de la ligne, mais dans son apparence globale, flottante. D'où l'aspect parfois inachevé dans le détail mais percutant dans l'impression provoquée.

2°- passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur.
donc non plus des plans successifs figurant la profondeur mais un continu de mouvement dans l'espace.

3° passage de la forme fermée à la forme ouverte
figurant le relachement des règles : passage vers une présentation nouvelle, en mouvement.

4° passage de la pluralité à l'unité
Dans l'art renaissant, chaque sujet est traité isolement. Le XVIIe souhaite l'appréhension globale, la convergence vers un motif.

5° passage de la clarté absolue à la clarté relative des objets présentés

(clarté au sens d'intelligence du motif)

La clarté du motif cesse donc d'être le but de la représentation. Il n'est désormais plus nécessaire de dévoiler la forme dans son entier ; il suffit d'en donner les points essentiels.
La clarté relative — moindre — constitue un facteur de charme, de magie, de trouble.

Ces 5 catégories, posées pour les arts plastiques, trouveront leur équivalence dans les caractères nouveaux de l'art musical baroque (voir pages suivantes).

2° - Eugenio d'Ors
voit du baroque "partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires".
Pour lui, le baroque est un "style de culture" par opposition à un "style historique", sorte d'accident de parcours.
Pour d'Ors il n'y a pas de littérature gothique, le gothique étant un style historique. En revanche, le baroque est un style de culture et il peut exister des moeurs baroques (d'Ors cite la tauromachie !), des conduites baroques, une littérature baroque, etc... Le style historique se limite donc à des produits de culture déterminés et c'est un style <u>fini</u>, inscrit dans le temps. Si on le reprend, on atteint au pastiche.

3° - H. Focillon, <u>La vie des formes</u>, Paris, PUF, 4/1955
Considère le baroque comme un stade d'évolution des arts entre deux classicisme : sorte de gauchissement des caractères classiques aboutissant à un renouvellement des formes. Le baroque serait donc un style de transition.

4° - V. Tapié, <u>Baroque et classicisme</u>, Paris, 1957.
Voit dans le baroque un art aristocratique, monarchique, religieux et terrien.
<u>Le Baroque</u>, que sais-je ?, Paris, PUF, n° 923

III _ Les critères d'une musique baroque

1° _ Jeu des contrastes

Présence donc d'inventions contradictoires.
Le style concertant (opposition soliste / ensemble) en est l'élément le plus manifeste. Il se développera au XVII^e siècle avec le concerto grosso et le concerto de soliste

Mais d'autres éléments de contraste existent :

oppositions solistes / choeurs
ballet (divertissement) et action récitée
orchestre / voix
registres de voix
timbres
nuances

A l'intérieur même des phrases musicales se marquent des oppositions chromatisme / diatonisme
registre grave / aigu
calme / agitation, à l'image de la courbe et contrecourbe de l'architecture.

Dans les textes poétiques on retrouve les mêmes oppositions
mort / vie
amour / haine
silence / cri

Il ne faudrait pas concevoir ces contrastes comme un simple balancement d'effets contraires, une simple alternance. Les oppositions sont la manifestation de forces antagonistes expressives d'un conflit, d'où l'idée que toute oeuvre baroque est automatiquement dramatique, conflictuelle.

2° _ Multiplicité des moyens ou "démesure baroque"

Art de l'excès, le baroque va vers le colossal, la démesure. Grands choeurs monumentaux, orchestres puissants ....
Le final de la comédie Georges Dandin de Molière, musique de Lully (1668) met en scène plus de 100 acteurs "joignant ensemble leurs instruments, leurs voix et leurs pas, dans un accord et une cadence qui finit la pièce en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut assez exprimer".

Le final de Psyché (Lully, 1671) joué devant les fortifications de Dunkerque, montre Apollon entouré de 300 divinités, tandis que retentit une marche triomphante jouée par 400 tambours, fifres, hautbois et trompettes, soutenus par les salves de 80 pièces d'artillerie.

A la multiplicité des moyens musicaux s'ajoutent les effets de tous les autres arts donnant aux représentations baroques une apparence d'"art total" avant la lettre. En effet, danse, peinture, déclamation, gestique particip à la tragédie en musique (opéra) et on ne sait si le plaisir des yeux ne dépasse pas celui de l'ouïe, ou celui de l'intellect.

3°- Goût du mouvement

se traduit surtout par l'enchevêtrement des lignes mélodiques et l'abondance des éléments "décoratifs" (ornements, jeux de variations) qui déforment les thèmes. Sans arrêt en transformation, les mélodies s'envolent : c'est l'apogée de la variation.

4°- Fonction représentative

Le baroque représente les choses non pas telles qu'elles sont mais comme choses "vues". Le monde semble donc un théâtre dans lequel s'inscrit toute démarche créative. Toute oeuvre baroque sera dramatique et théâtrale, y compris la musique religieuse, voire la musique instrumentale (expression des "passions" par des moyens musicaux appropriés).

Conclusion

Dès 1600 s'installe un nouveau style (monodie accompagnée, basse continue dans une esthétique baroque). Les contemporains ont été sensibles à ce changement : Berardi, jetant un coup d'oeil rétrospectif sur le début de son siècle déclare[1] :

"Les anciens maîtres n'avaient qu'un style et qu'une pratique. Les maîtres modernes ont trois styles d'église, de chambre et de théâtre et deux manières, la première et la seconde".

De nombreuses expressions[2] consacrent ces changements :

style ancien (XVIe)	style nouveau XVIIe
prima prattica (première manière)	seconda prattica
stile antico, stile alla Palestrina	stile moderno
stylus gravis	stylus luxurians
stile a cappella	stile concertato
style contrapunctique	style représentatif (stilo rappresentativo) comprend de nombreuses sous-catégories comme le style animé (stile concitato) de Monteverdi.

1- *Miscellanea musicale*, 1689.

2. en italien et en latin, ou en français.

Ces changements ne s'opèrent pas partout de la même manière. La France, dans son art, n'a pas un goût immodéré pour le baroque. Le Bernin fit, pour le Louvre, un projet d'aménagement qui échoua. Pierre Chaunu s'en félicite, écrivant (1) :
"ces rondeurs dans Paris, nul ne peut prévoir jusqu'où notre histoire nationale en eut été modifiée".

Toutefois la France possède, dès le début du XVII[e] siècle, une importante école de poésie baroque (Malherbe, Th. de Viau, Saint-Amant) et un répertoire musical baroque déjà confirmé (air de cour, ballet de cour, pastorale). Il n'en demeure pas moins que le mouvement est lancé par l'Italie, moteur de l'évolution musicale en son temps.

Ce mouvement baroque, cher à l'art du XX[e] siècle qui le redécouvre, a été sévèrement jugé par certaines écoles. Peu apprécié du XIX[e] siècle, il met un certain temps à s'imposer dans les premières décennies du XX[e] siècle : pour B. Croce (vers 1930) le baroque est une "variété de laid". Dellacorte (1933) parle de période de "dépression musicale".

Discographie, Sources
Bibliographie

Pour ce chapitre, plus esthétique que musical il sera très utile de regarder des livres d'art et de lire des poèmes baroques dans une anthologie.

Pour la même raison de nature du chapitre, il n'y a pas de devoir correspondant à la série 10.

---

1. Civilisation de l'Europe classique, Paris, Arthaud, 1966.

TEXTE SERIE 11

L'Opera en Italie au XVII^e siècle

Bibliographie

Reprendre { série 9 = R. Rolland, H. Prunières, Schneider, H. Le Roux
série 10 = M. Bukofzer

H. Prunières, *Cavalli et l'opera vénitien*, Paris, Rieder, 1931.
id, *Cl. Monteverdi*, Paris, Alcan, 1924.

C. Sartori, *Monteverdi*, Brescia, 1953.

A. Machabey, *Le Bel Canto*, Paris, 1948.

Clément et Larousse, *Dictionnaire des Operas*, Paris, 1870.

René Bouvier, *Farinelli, le chanteur des Rois*,[1] Paris, Albin Michel, 1943.

Carlo Goldoni, *Mémoires*, trad. fr., Paris, 1787.

Dominique Fernandez, *Porporino ou les mystères de Naples*[2], Paris, Grasset, 1974

---

1 - Chanteur du XVIII^e siècle mais biographie très riche, dépassant le simple récit
Même réflexion au sujet des Mémoires de Goldoni

2 - Oeuvre de fiction sur la vie d'un célèbre castrat du XVIII^e siècle. Encore hors sujet, sans doute, mais très instructif.

Plan du cours

Introduction
I. L'opera à Florence ; Cl. Monteverdi et l'*Orfeo*
II. L'opera à Rome
III. L'opera à Venise
IV. L'opera à Naples
Conclusion
Sources musicales.
Discographie

Introduction

L'opera au XVII^e siècle représente le style nouveau par opposition au style polyphonique ancien du XVI^e siècle. L'oratorio et la cantate constituent, dans d'autres domaines — église et concert — une nouveauté similaire.

Nouveau, ce style l'est par son rejet du contrepoint et l'adoption de la monodie accompagnée, permettant une expression nouvelle des textes poétiques. Porté par une seule voix, le mot est mieux compris, mieux traduit. Le rapport musique/texte se diversifie et va, d'un débit proche de la parole déclamée (le récitatif) jusqu'à une musicalisation total (l'air).

Si les lois de l'évolution musicale pouvaient laisser prévoir ce changement, il ne faudrait pas pour autant oublier le rôle de l'humanisme, souhaitant renouer avec les modes de déclamation du théâtre des anciens, tels qu'ils étaient évoqués par les théoriciens.

Chaque région d'Italie va être gagnée par le nouveau genre et réagir en fonction de ses goûts. A Florence, l'opera sera plutôt aristocratique; musical à Rome; spectaculaire à Venise et populaire à Naples. Le répertoire grandit très rapidement et la recherche de nouveauté est ardente. De ce fait, les reprises sont rares et les éditions aussi. *Orfeo*, édité deux fois [1] du vivant de Monteverdi, est une exception. La recherche musicologique en devient donc très difficile. Certains airs sont publiés à part en recueils, et difficiles par la suite à situer dans un opera complet. Grand nombre de partitions incomplètes et mal identifiées existent dans les bibliothèques italiennes.

Un mouvement de curiosité existe actuellement vers cette musique sans que l'on puisse encore disposer de partitions et enregistrements suffisants.

—

1. éditions en 1609 et 1615 (1^re représentation 1607).

I. L'opéra florentin : L'Orfeo

Les débuts de l'opéra à Florence (voir série 9) avec les oeuvres de Peri et de Caccini firent grand bruit. Parallèlement Monteverdi travaillait à la recherche du style représentatif dans ses madrigaux et exploitait la nouvelle formule de voix accompagnée. En 1605, dans la Préface du 5e Livre de Madrigaux, Monteverdi se situe ainsi :

" En ce qui concerne les consonances et les dissonances, il y a un autre point de vue à considérer que celui qui existe déjà, et cet autre point de vue est justifié par la satisfaction qu'il procure au sens de l'ouïe comme à la raison[..] Car les esprits novateurs pourront, en attendant, chercher des choses nouvelles relatives à l'harmonie et acquérir la certitude que le compositeur moderne construit ses oeuvres en les fondant sur la vérité ".

Voilà un propos extrêmement nouveau, tranchant avec toutes les divagations pseudo-scientifiques du discours esthétique renaissant.

1° Livret

En 1606, date de composition de l'Orfeo (créé en 1607), Monteverdi est au service du Duc de Mantoue, ville du Nord de l'Italie, plus ou moins rival de Florence. Les succès des musiciens florentins étaient connus et, sans doute, Monteverdi avait entendu les deux Euridice, de Peri et Caccini.

Le poète A. Striggio, auteur du livret de l'Orfeo, est fils de musicien et il connut les cercles florentins (les fameuses Camerate de Corsi et Bardi). Toutefois le genre "opéra" est si nouveau qu'on l'annonce à Mantoue comme un événement :

" Demain, le sérénissime seigneur prince fait réciter une comédie qui sera curieuse en ce sens que tous les interlocuteurs doivent parler en musique ".

"Parler en musique"... d'ailleurs le propos est presque plus important que sa mise en musique. Le jour de la création — le 24. II. 1607 — le livret imprimé est distribué aux spectateurs et on le jugea très intéressant :

"La poésie est belle comme le choix du sujet" (ch. Ferrari)

D'ailleurs on ne parle pas encore d'opéra mais de fable en musique "favola in musica".

Le sujet d'Orfeo est certes plus philosophique que sentimental. On y aborde le problème des secrets de l'au-delà, secrets qu'il convient de ne pas laisser connaître aux mortels, et qui doivent continuer à constituer une interrogation sans réponse. C'est le sens de la défense faite à Orphée de regarder Eurydice à son retour sur terre : surtout ne pas risquer d'entrevoir dans ses yeux des secrets et attendre son total retour à la vie. Mais Orphée ne peut s'y résoudre et il perd Eurydice une seconde fois. Dans les premières versions du mythe, Orphée part errant, et sera déchiré par les prêtresses de Dionysos. Dans d'autres livrets (ceux de Rinuccini), Eurydice est rendue à Orphée. Pour Striggio, Eurydice n'est pas rendue mais Apollon rend hommage au héros et l'enlève vers le ciel. (voir résumé en page suivante)

Stravinsky, dans son ballet Orphée[1], reprendra l'idée de l'apothéose du héros, moins cruelle que le mythe et moins plate que le happy end de Rinuccini.

---

1. oeuvre datant de 1947.

RÉSUMÉ

L'«ORFEO» DE CLAUDIO MONTEVERDI

Représenté pour la première fois en 1607 à la Cour de Mantoue, cet opéra, plutôt cette « favola in musica » comme dit Monteverdi, est dédié dans l'édition de 1609 à « *Serenissimo Signor Don Francesco Gonsaga, Prencije di Mantona e di Monferrato, ecc., ecc.* ».

L'œuvre, dont on prétend qu'elle fût inspirée à Monteverdi par la douleur qu'il venait de ressentir à la mort de sa femme, se propose d'évoquer la légende mythologique d'Orphée et Eurydice, et comprend cinq actes fort courts précédés d'un petit prologue.

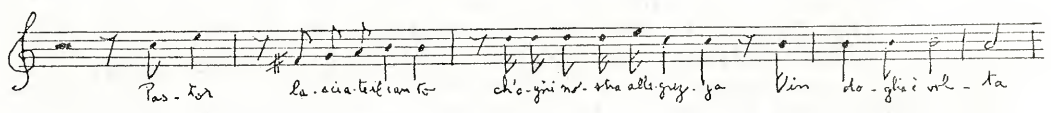
Les personnages mis en scène sont : La Musique, Orphée, Eurydice, le chœur des Nymphes et des Bergers, l'Espérance, Charon, le chœur des Esprits Infernaux, Proserpine, Pluton, Apollon, le chœur des Bergers qui interprètent la Mauresque finale.

Ces voix seront soutenues par un orchestre considérable comprenant : deux clavecins, deux contrebasses de viole, deux violes à bras, une harpe, deux petits violons à la française, deux chitarones, deux orgues de bois, trois basses de gambe, quatre trombones, une régale, deux cornets, une petite flûte et un clarino « con tre trombe sordine ».

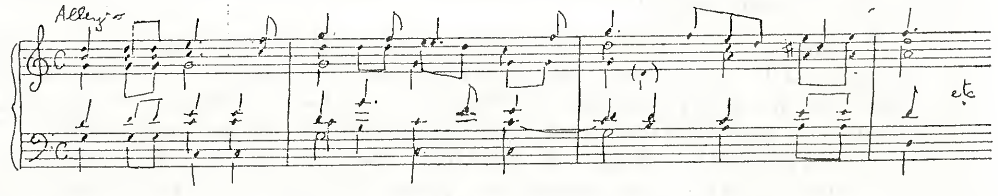
LE PROLOGUE s'ouvre par une Toccata « à jouer trois fois avant le lever du rideau » et où interviennent tous les instruments. Suit une ritournelle. On a voulu voir dans ces deux pièces initiales la préfiguration de l'ouverture dramatique en deux parties, d'autant que l'un des thèmes se retrouve entre les différents récitatifs conventionnels de « La Musique » qui représentent l'essentiel de ce Prologue.

LE PREMIER ACTE Dans un décor de clairières en Thrace des bergers célèbrent par des chansons, des chœurs et des danses la proche union de Orfeo et de Eurydice. Presque uniquement choral, cet acte fait pourtant intervenir de nombreuses ritournelles destinées à soutenir les ballets dont on notera la parenté avec « les divertissements français » de la même époque.

LE DEUXIEME ACTE par lequel commencent habituellement les exécutions modernes de concert ou de scène, voit le retour d'Orphée dans son pays et la joie des bergers à sa vue. Mais une nymphe messagère vient jeter la consternation en apprenant à tous qu'Eurydice, mordue par un serpent, vient de rendre l'âme en appelant vainement Orféo. Ce monologue qui s'appuie sur l'intervention expressive de plusieurs groupes d'instruments, est une des plus fameuses réussites de déclamation lyrique (voir l'exemple ci-dessous).
Orfeo se plaindra longuement de cette terrible nouvelle.



LE TROISIEME ACTE nous le montrera aux Enfers essayant de fléchir Caron par son chant. Pendant le sommeil du passeur infernal, Orfeo s'emparera de la barque et s'élancera sur le Styx au son d'une sinfonia à 7, amorcée déjà au cours de l'acte par les orgues, les chitarones et tous les instruments.



QUATRIEME ACTE Orfeo a vaincu la Mort. Les esprits chantent sa victoire. Mais il lui faut ramener Eurydice. Hélas il tourne vers elle ses regards amoureux et il la perd une seconde fois. Il retrouve seul les plaines de Thrace qu'il fait résonner des accents de sa douleur au début de l'acte suivant.

CINQUIEME ACTE débute par un long monologue dramatique :
Mais Apollon descend d'une nuée pour enlever l'infortuné et ils montent tous les deux dans le ciel au son d'un chœur célébrant les mérites et les aventures du héros. L'œuvre s'achèvera comme elle a commencé par un divertissement « Moresca » où interviennent tous les instruments.

N.-B. — Pour la partition nous conseillons vivement l'édition Chester dans la restitution savante et claire de Malipiero.

2°- éléments musicaux

L'opéra se présente comme une succession de morceaux plus ou moins reliés entre eux :
- récits
- airs
- choeurs ou ensembles
- passages instrumentaux

• Le récit est chantant (arioso), figuré (éléments descriptifs nombreux) et diversifié par son accompagnement.
Chaque personnage a sa couleur

orgue régal [1]	des Enfers	(Caron, Pluton)
chitarrone [2]	douceur	(Eurydice)
harpe	sagesse	(Apollon)
clavecin + ceterone [3]	registre popularisant	(Bergers)

Seul Orphée, personnage central, a des timbres instrumentaux variés, selon l'expression du moment.

• Air
le plus souvent strophique, entrecoupé de ritournelles instrumentales.

• choeurs
dans le style du madrigal

• passages instrumentaux ou "sinfonies" éléments de décor évoquent les enfers, les bergers. L'élément expressif fondamental est alors le timbre instrumental :
cornetti et trombones ⟶ enfers
flûtes ⟶ pastorale

Les timbres jouent donc un rôle fondamental mais aussi les tonalités. Sol mineur exprime le désespoir d'Orphée, la mineur la douleur des personnages témoins du drame (Récit de la Messagère). Des modulations "claires" (ut majeur) ponctuent à titre de figuralismes, appelés par un mot, une idée -
Chromatismes et modulations hardies sont fréquents.

3°- Après Orfeo

Toujours à Mantoue et d'après Rinuccini, Monteverdi écrit en 1608 Ariana dont il ne reste que le lamento qui avait été publié séparément à Venise en 1623.
Le succès de ce lamento fut tel que Monteverdi en fit un madrigal à 5 voix (1614). Il le reprendra également dans une cantate à la Vierge Il Pianto della Madonna (1640).

---

1 - Petit orgue d'un seul jeu à anches battantes -

2 - Chitarrone, luth grave.

3 - Ceterone, cistre grave.

II - L'opéra romain

Se développe principalement vers 1620, après une période d'essais concernant une forme très voisine : l'oratorio.
Les Princes Barberini, puissante famille alliée au Pape Urbain VIII, font construire un théâtre, inauguré en 1632.
On y joua Il Sant'Alessio de St. Landi.

- Les auteurs : S. Landi — Il Sant'Alessio (St Alexis)
  L. Rossi — Le Palais enchanté d'Atalante
  Orfeo (joué à Paris en 1647)
  Marazzoli — La Vie Romaine ou le triomphe de la piété

- Le style : L'aria passe au premier plan, se structurant selon diverses formes : ABA (da capo) / strophique / sur basse contrainte
  Les choeurs prennent de l'importance.

Mais bientôt un nouveau Pape vient troubler l'atmosphère de fête installée par les Barberini. Réfugiés à Paris, ceux-ci feront connaître aux Français les merveilles de l'opéra italien.

III. L'opéra vénitien

Opéra grand spectacle, l'opéra vénitien débute réellement en 1637, date d'ouverture du premier théâtre public.
A la fin du siècle, la ville comptera 16 théâtres !

- Les auteurs
  Monteverdi écrivit 4 opéras pour Venise : Adonis, Les Noces d'Enée et de Lavinia, Le Retour d'Ulysse, Le Couronnement de Poppée.
  Les deux premiers sont perdus.
  Cavalli[1], élève de Monteverdi
  Jason, Didon, Les Noces de Thétis et Pélée, sera joué à Paris et à Vienne
  Cesti[2] Il pomo d'oro, Orontea

---

1. 1602 † 1676
2. 1623 † 1669

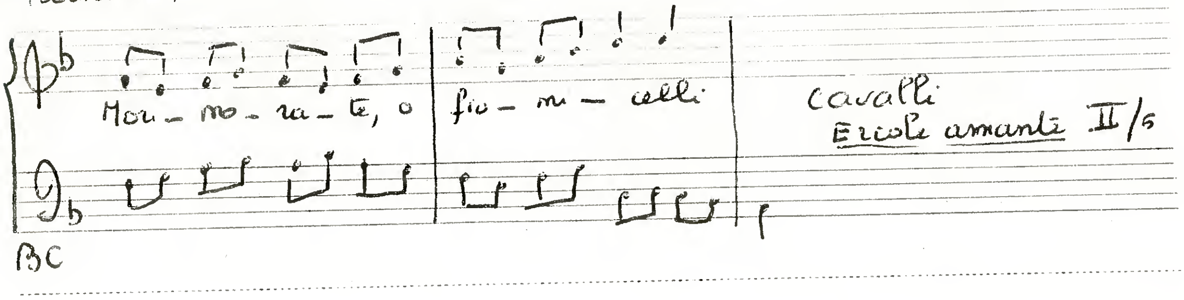
• Le style vénitien

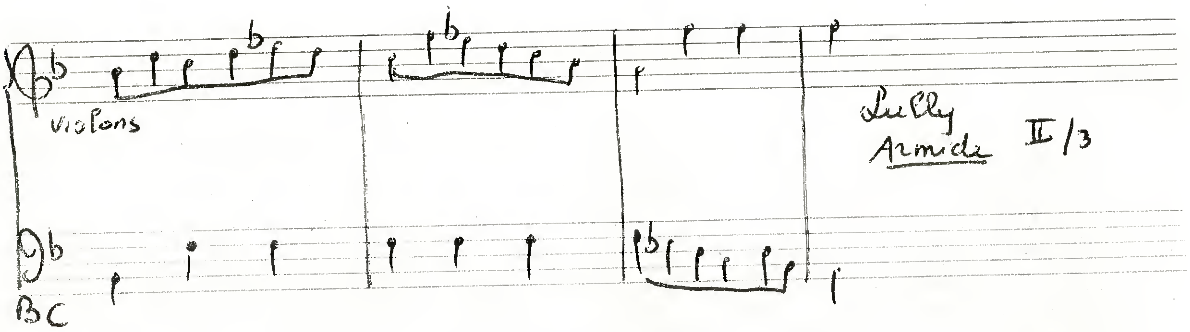
Les livrets sont souvent compliqués, agrémentés d'éléments comiques et de situations imprévues. Des stéréotypes demeurent inévitables et très attendus : scènes d'amour, scènes de sommeil.

Le langage très figuré confine parfois au cliché[1]. Courant de telles images ont été très admirées en leur temps. Lully a repris de nombreux éléments de Cavalli dans ses opéras : choeurs de sommeil, murmures des ruisseaux... (ex. 1)

Ex. 1.

(Pasithée)

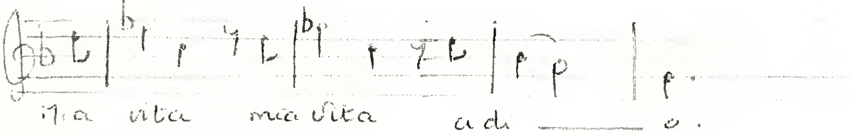




---

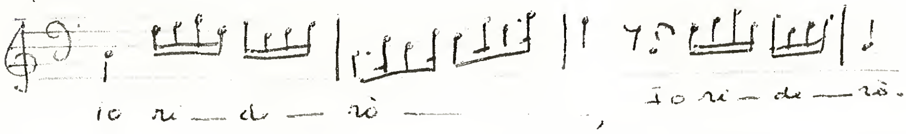
1 — Cesti, éléments figuralistes :
a) adieu (ligne ↓) b) le rire (vocalises)

a)
(Silandra)



A. Cesti *Orontea* acte II scène 17

b)
(Gelone)



A. Cesti *Orontea*, acte III scène 7

La voix soliste est l'élément fondamental. chœurs et instruments s'effacent devant le chant.

IV - L'opera napolitain

Se développe à partir de 1668. Peu différent de l'opera vénitien, il serait d'ailleurs né de l'enthousiasme des Napolitains pour Le Couronnement de Poppée de Monteverdi.
Élève de Cesti et de Rossi, F. Provenzale est le représentant de cette école, illustrée également par Stradella.
C'est toutefois A. Scarlatti, déjà du XVIIIe siècle, qui marquera le plus le baroque vénitien, avec
Télémaque 1718 ou Griselda (1721).

Conclusion

A la fin du XVIIe siècle l'opera italien, au bout d'un siècle d'existence, tend à se stéréotyper : situations connues, forme répétitive.
Naples apporte un sang nouveau, mais est-ce encore le XVIIe siècle ? Cette ville (et ses quatre célèbres conservatoires) formera les grandes voix du XVIIIe siècle, parmi lesquelles celles des très fameux castrats Porporino, Caffarelli ou Farinelli.
Naples encouragera également l'opera buffa, nouveau rameau de l'opera dont le style s'opposera à l'opera seria auquel, en particulier Venise reste fidèle.
Genres nouveaux, voix nouvelles, grands foyers d'activité... l'Italie est prête à accueillir au XVIIIe siècle les grandes réformes dramatiques de Zeno et de Metastase.

—

Sources musicales

Monteverdi *Orfeo*, in "Oeuvres complètes" Revision Malipiero, 16 vol, U. ed., Vienne.

Cavalli *Les Amours d'Apollon et Daphne* / *Scipion l'Africain* } in "L'opera italien 1640-1770", par H. M. Brown, vol. 1, vol 5 New York, Garland, 1978.

Cesti, *L'Argia*, (opera italien 1640-1770) H.M. Brown.

Discographie sommaire

Monteverdi *Orfeo*, dir Michel Corboz, Erato.

TEXTE SERIE 12

L'Opera en France au XVIIe siècle

—

Bibliographie :

Revoir éléments de la série 10 (Bukofzer, Anthony, Prunières)

M.F. Christout, Le Ballet de cour de Louis XIV 1643-1672, Paris, Picard, 1967.

M. M. Mac Gowan, L'art du ballet de cour en France 1581-1643, Paris, CNRS, 1963

C. Girdlestone, La Tragédie en musique : 1673-1750, Genève Droz, 1972

Cl. Crussard, Un Musicien français oublié : Marc-Antoine Charpentier 1634-1704, Paris, Floury, 1945

E. Borrel, Jean-Baptiste Lully, Paris, La Colombe, 1949.

L. de La Laurencie, Lully, Paris, Alcan, 1911, ed. d'Aujourd'hui, 1977.

Plan du cours :

Introduction
I - Le Ballet de Cour
II - La Pastorale et la comédie en musique
III - L'opera de Lully
IV - L'après-Lully
Conclusion

—

Introduction

L'opera naît en France avec un retard important sur l'Italie. Cependant, la musique italienne était connue et admirée mais il existait aussi une exigence d'art national et une opposition politique qui firent échouer diverses tentatives dramatiques avant les années 70.

En 1600 et 1604, Rinuccini, puis Caccini viennent à Paris. Caccini fait entendre ses Nuove musiche, dont Mersenne parlera encore dans l'Harmonie Universelle, 30 ans plus tard ! Des acteurs dramatiques italiens se produisent, ainsi que des chanteurs. Pierre de Nyert accompagne en Italie le maréchal de Créquy et en revient très fanatisé par le chant italien (1633). L'air de cour surtout va bénéficier de cette influence et se dramatiser : on y remarquera une musique collant mieux au texte, des accents passionnés, des silences expressifs. L'opera cependant ne s'implante pas.

En 1639, Mazarin se fixe à Paris ; en 1642, il commence sa carrière politique. Son idée est de faire pénétrer dans la capitale cet art italien qu'il apprécie tant. Il pense également flatter les goûts de la cour et, peut-être, réjouir le peuple. Des artistes sont invités : en 1644, la cantatrice Leonora Baroni, le castrat Melani ; en 1645, le machiniste célèbre Torelli. En 1645, la France accueille la famille princière Barberini, fuyant un Pape hostile. Pour plaire à ses compatriotes, Mazarin fait jouer Egisto de Cavalli (en 1646) et Orfeo de Rossi (en 1647). Cette dernière oeuvre plaira surtout grâce à des intermèdes français rajoutés. La popularité de Mazarin est très contestée et toutes ces manifestations déchaînent une vague d'italianophobie. En 1661, Mazarin meurt sans avoir réussi à implanter l'opera italien. L'échec d'Ercole amante de Cavalli (1662) est le dernier acte de rejet de cet art par le public français.

Les musiciens français vont donc chercher une formule originale, proche de l'efficacité italienne mais flattant le goût français. Cet "opera" français devrait remplacer ballet de cour et pastorale, deux formes qui commencent à dater, mais dans lesquelles les créateurs puiseront des enseignements concernant les exigences du public français. Perrin et Cambert auront l'intuition de ce nouveau genre, réalisé magistralement par Lully quelques années plus tard.

I. Le Ballet de Cour

Divertissement dansé, joué, chanté, le ballet de cour, genre aristocratique, se développa de la fin du XVIe siècle à la mort de Louis XIII.

1°. Nature du ballet

- L'argument — souvent très compliqué — était imprimé et distribué aux spectateurs. Les meilleurs poètes baroques y collaborèrent, Malherbe, Benserade, Tristan L'Hermite, Desmarets de Saint-Sorlin....

Les sujets sont mythologiques et usent largement du merveilleux. Armide, Alcine, Amadis, Tancrède, Merlin, les Astres, sont des personnages essentiels du ballet.

Le burlesque trouve aussi son emploi, avec des phénomènes de transformation et des personnages comiques.

• La musique n'y est pas constante : la comédie parlée alterne avec des danses et des "récits" proches de l'air de cour. Plusieurs musiciens collaborent au même ballet. Guédron, Bataille, Boësset, Moulinié, Lully...

• Evolution du ballet : le grand ancêtre est le Ballet comique de la Royne[1] (1581) de B. de Beaujoyeulx. On trouve ensuite de nombreux ballets mélodramatiques (axés sur une seule action) comme le Ballet de la Délivrance de Renaud (1617), puis des ballets grotesques (Ballet de la douairière de Billebahaut, 1627) voire politiques (Ballet de la prospérité des armes de la France, 1641) pour en revenir à un ballet plus dramatique et écrit par une seule main : le ballet selon Lully, avec Ballet de la Nuit, Lully, 1653 ; Alcidiane, Lully, 1658.

2°- Finalité et esthétique du ballet de cour

• genre aristocratique : réservé à une élite, le ballet admet la participation de personnages de la cour au milieu des professionnels de la musique et de la danse. Louis XIV adora se produire dans le ballet. De ce fait, il y a beaucoup d'improvisation dans le ballet et parfois aussi, on assimile un acteur à son rôle : Roi = Soleil, etc...

• le lieu est la cour royale (salon, salle de danse) et non le théâtre public. Malgré l'absence de lieu fixe, les décors sont très développés et conçus pour des transformations "magiques" stupéfiantes.

• C'est un art total : plaisir des yeux, des oreilles et de l'intellect.

Les caractères du ballet préfigurent le futur opéra français avec son aspect aristocratique
- sujets compliqués et connus des milieux royaux
- personnages à clés (le Roi, ses favoris, les politiques)

et son mélange des arts (poésie, musique, danse, arts plastiques). Devant les exigences françaises, représentées par le ballet de cour, on comprend mieux le rejet de l'art italien dont on trouvait la musique surprenante et envahissante et dont on ne comprenait pas les paroles (langue italienne, sujets peu accessibles aux Français).

II - La Pastorale et la Comédie en musique

La pastorale est d'abord un genre littéraire d'origine italienne (poésies de Sannazaro, de Tasse, Guarini) puis espagnole (Montemayor). La France s'y intéresse au début du XVII° siècle avec A. Hardy et surtout H. d'Urfé (L'Astrée, 1607). Plus tard seulement, la pastorale sera mise en musique. Le style pastoral gagnera d'ailleurs aussi la poésie, le roman et la peinture.

1- La Reine

• L'intérêt de la pastorale est de montrer un idéal de vie douce et sans contrainte. Les personnages sont amoureux, naïfs et sincères. Ils s'attachent à vivre paisiblement leurs sentiments dans une nature bienheureuse : c'est un bréviaire du bien vivre et du bien aimer, très utile dans une société encore grossière(1)

• Pastorale et musique : Tout d'abord, la pastorale admet la musique à titre épisodique (chant, danse, ballet) ; puis, à partir de 1650, on en vient à jouer des pastorales intégralement en musique. L'une des premières est celle des Amours d'Apollon et de Daphné, musique et texte de Dassoucy(2)

Michel de la Guerre, organiste de la Sainte-Chapelle, s'illustra en 1654 avec le Triomphe de l'Amour sur les Bergers et les Bergères sur un texte de Charles de Beys. La musique en est perdue mais on sait que La Guerre inaugura une "manière de dialogue" très nouvelle. de récitatif ?

Ensuite, le poète Perrin et le musicien Cambert(3) écrivirent la Pastorale d'Issy (1659) et Arianne ou le mariage de Bacchus (1660). Leurs efforts se portèrent ensuite vers la création d'un opéra français avec Pomone (1671).

• Particularités de la Pastorale :
- sujet stéréotypé : des couples se disputent ; des divinités interviennent et les couples s'harmonisent.
- usage de machineries, de transformations, de ballets
- la musique semble y être servante du texte et peu diversifiée.

A côté de la Pastorale, le théâtre offre des possibilités musicales dans la comédie-ballet et les intermèdes de tragédie. Lully collabore longuement avec Molière pour des comédies ballet dont la plus célèbre — Le Bourgeois gentilhomme, 1670 — comprend en outre une petite Pastorale de 15 minutes dans le 1er acte.

III L'opéra de Lully

1°. Les événements :

Perrin et Cambert créent en 1669 une Académie Royale de Musique et de Poésie, comprenant un Privilège royal d'exploitation de 12 ans. Une ancienne salle de jeu de paume (4) est convertie en théâtre et la composition d'un premier spectacle commence : ce sera Pomone, joué avec succès le 3 mars 1671. Cette oeuvre cependant tient plus de la pastorale que de l'opéra par son sujet stéréotypé, son atmosphère de ballet, ses magies.

Bientôt, Perrin et Cambert seront dépassés par les difficultés administratives et financières. Ils songeront alors à vendre leur

---

1 - Rappelez-vous les manières douteuses d'Henri IV et les odeurs de la cour de Versailles !

2 - Dassoucy vécut de 1605 à 1679.

3 - Robert Cambert (1628-1677), organiste et maître de musique d'Anne d'Autriche

Académie au plus offrant. Lully, déjà célèbre, rachète le Privilège qu'il fait étendre à vie (puis devenir un droit héréditaire) et renforce l'aspect restrictif de l'association : défense de faire représenter aucune pièce entièrement en musique et même de faire aucune représentation accompagnée de plus de deux airs et de deux instruments. Il se garde donc l'exclusivité de toute composition pour le théâtre et ruine de nombreuses carrières.

La première œuvre de Lully pour l'Académie sera <u>Cadmus et Hermione</u>, d'après Quinault, en 1673, après une inauguration précipitée en 1672 avec une œuvre faite de différents morceaux anciens : <u>Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus</u>.

2°- La carrière de Lully

Né en 1632 (mort en 1687), Lully est déjà célèbre grâce au ballet et à la comédie.

Arrivé un peu abruptement à écrire un opera, il reste encore dans le domaine de la pastorale avec <u>Cadmus et Hermione</u> : intrigue faible, effets de spectacle, très nombreux personnages.

C'est dans <u>Alceste</u> (1674) pour la première fois qu'apparaissent les véritables caractères de l'opera : action héroïque (sacrifice d'Alceste), action centrée sur un seul personnage. Avec Quinault, son poète favori, Lully transpose dans l'opera les fameuses unités du théâtre et lance le véritable style français : une <u>tragédie en musique</u>.

Unité d'action, héroïsme, étude des passions font de la tragédie lullyste un art très approfondi, qui mériterait d'être mieux connu.

Après <u>Cadmus et Hermione</u>, Lully écrira, le plus souvent avec Quinault, une tragédie par an, sauf exception :

<u>Alceste</u> 1674
<u>Thésée</u> 1675
<u>Atys</u> 1676
<u>Isis</u> 1677
<u>Belléophon</u> 1679
<u>Proserpine</u> 1680
<u>Persée</u> 1682
<u>Phaëton</u> 1683
<u>Amadis</u> 1684
<u>Roland</u> 1685
<u>Armide</u> 1686

Après <u>Armide</u>, Lully entreprend <u>Achille et Polyxène</u> mais il meurt avant de le terminer. L'opera sera achevé par son secrétaire P. Colasse.

Bien entendu, Lully fait appliquer le Privilège et demeure donc le seul compositeur français de musique dramatique. Le cas est exceptionnel, de même d'ailleurs, que la réussite du compositeur : son succès fut tel qu'il y eût des craintes pour la fréquentation des autres théâtres, en particulier de la tragédie. Saint Evremond écrit :

"Ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'opera, c'est qu'il va ruiner la tragédie qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme, et la plus capable de former l'esprit."

Une sorte de querelle du cinéma et de la télévision avant l'heure !

3° Les éléments de la tragédie en musique

- Les livrets : d'après Quinault (ou Thomas Corneille ou Campistron), concernent les héros de l'antiquité (*Alceste*) ou des légendes médiévales (*Armide*)
- le plan de l'opéra :
  - ouverture à la française
  - prologue (à la gloire du roi)
  - 5 actes, composés de récits, airs, choeurs, danses, sinfonies
- Eléments vocaux :

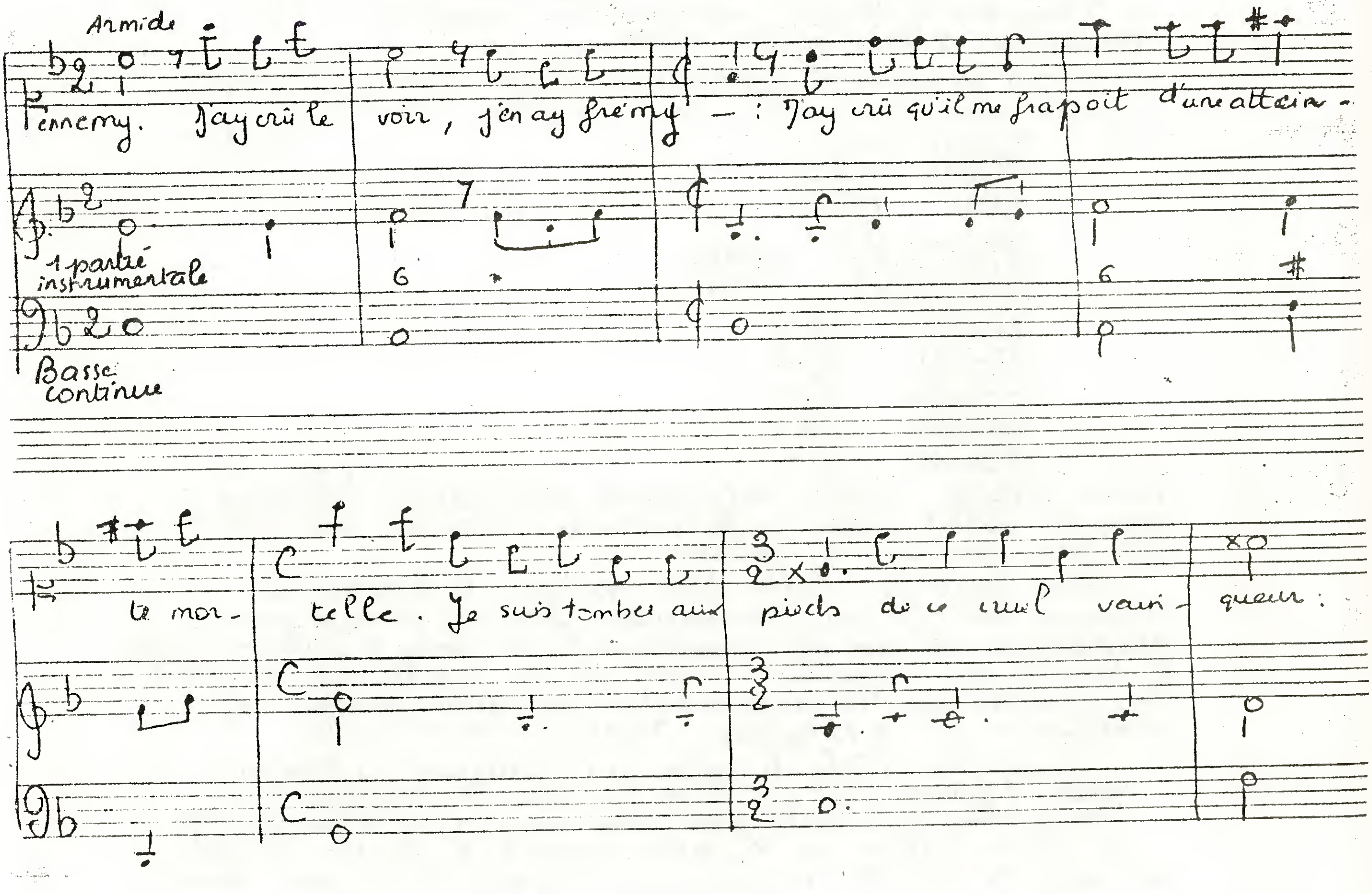
Le récit est de loin le plus important. Forme musicale intermédiaire entre le parlé et le chanté, il amplifie la déclamation tragique. On dit que Lully envoyait ses chanteurs au théâtre entendre la Champmeslé, célèbre actrice, déclamer du Racine.

Le récit peut être débité (simple) ou mesuré (plus musicalisé, on y observe la mesure). Dans les dernières oeuvres figure le récit accompagné (par l'orchestre). Les autres types de récit (simple ou mesuré) sont soutenus par la basse continue.

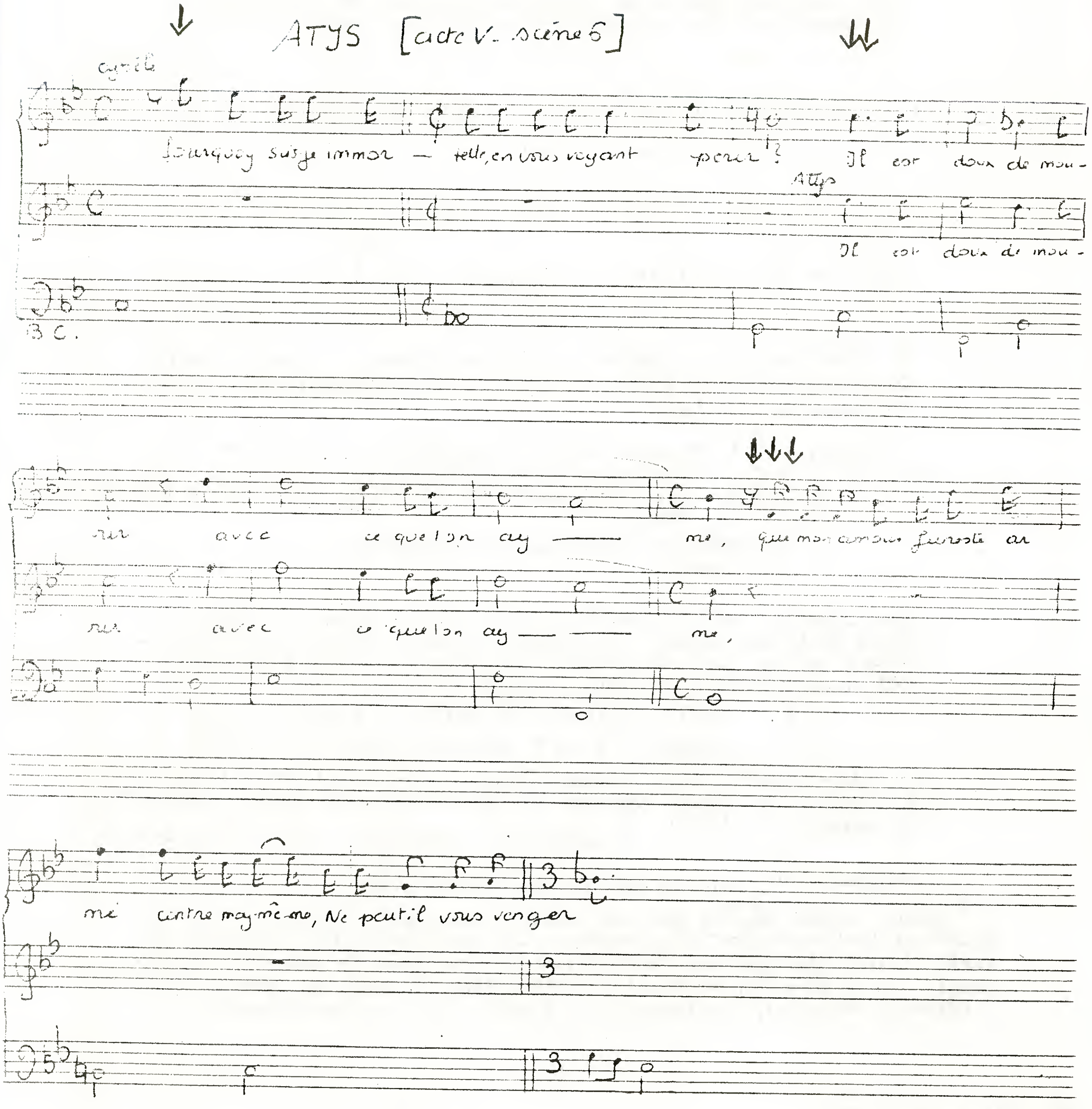
Les différents types de récit sont adroitement mêlés de façon à donner de la vie au discours. En page suivante, un exemple extrait d'*Atys* montre la succession de récit débité (repère 1 ↓) et de récit mesuré, à deux personnages (repère 2) pour revenir au récit débité (repère 3).

Le vers (pieds, césure) est respecté ainsi que le sens du discours : c'est le cas dans cet extrait d'*Armide*, récit mesuré.

Armide I/4



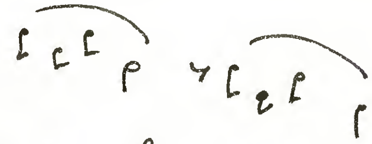
ATYS [acte V. scène 6]



On remarque aussi dans cet exemple extrait d'<u>Armide</u> le respect de la ponctuation et des quantités :

" J'ay cru le voir , J'en ai fremy "

∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ —

celui de la symétrie du langage : 

et celui du sens, grâce au figuralisme : l'image tendue ascendante pour "frapper" et l'image descendante pour "tomber aux pieds".

L'<u>aria</u> est beaucoup moins employée – On rencontre les formes
- AB (air de cour en 2 parties)
- ABA peu fréquent ; des épisodes de récit se glissent en B.
- strophique (régulier ou irrégulier)
- de danse

• Les parties instrumentales consistent en danses, plus ou moins liées au sujet, en sinfonies descriptives tenant lieu de décors et en une ouverture du type " à la française " – Cette ouverture est en <u>deux parties</u> :

– A lente, massive, au rythme pointé

– B fuguée (3 ou 5 entrées successives), vive.

Ces deux parties sont jouées 2 fois (reprise) : ce qui donne AA / BB. On peut trouver, en fin de B, une <u>coda</u> rappelant la partie A, soit :

AA / B {coda = A' B {coda = A' ou AA B A' B A'

et non ABA comme on dit un peu hâtivement.

L'opéra selon Lully est très adapté au goût français et bien différent des formules italiennes : il privilégie les sujets et le texte (goût français de la tragédie) ainsi que le spectacle et la danse. En Italie au contraire se développe le goût du beau chant et l'élément musical, représenté par l'<u>aria</u>, est prépondérant –

<u>IV</u> <u>L'après-Lully</u>

A la mort de Lully (1687) le privilège passe par héritage à ses enfants, incapables de l'exercer. Par ailleurs, la partie ascendante du règne de Louis XIV est terminée : vieillissant, le Roi entre en dévotion. Les nobles s'installent plus volontiers à Paris et désertent Versailles. De nombreux petits spectacles seront commandités : le "grand goût" cède la place aux fêtes galantes.

On cherche des solutions au problème de l'après-Lully et l'ombre de Lully sera toujours présente lorsque Rameau se mettra à l'opéra en 1733.

• les différents genres utilisés :

– la pastorale
  Issé Destouches 1697
  La Couronne de Fleurs M.A. Charpentier sans date.

– l'opéra-ballet
  Europe Galante Campra 1697
  "le 1er de nos ouvrages lyriques qui n'a point ressemblé aux opéras de Quinault" (Cahusac, 1754)
  Les Amours des Dieux Mouret, 1727

– la tragédie en musique
  Médée Charpentier 1693
  Hésione Campra 1700
  Alcyone Marais 1705

– les "fragments", spectacles composites
  Fragments de Lully par Campra 1702

– l'opéra religieux
  Jephté Montéclair 1732

– la cantate profane, véritable opéra de poche traitée par Bernier, Clérambault, Montéclair Campra, Jacquet de la Guerre

"sorte de petit poème lyrique, qui se chante avec des accompagnements, et qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur et les grâces de la musique imitative et théâtrale"
J.J. Rousseau.

• les auteurs

Marin Marais (1656. 1728)
auteur de musique instrumental (cordes), élève de Lully.

Marc Antoine Charpentier (1634. 1704)
musicien officiel des milieux parisiens.
auteur de musique religieuse, de pastorales, tragédies et intermèdes.

André Campra (1660 - 1744)
Provincial venu à Paris. Ecrit pour l'Academie Royale de Musique après 1705, puis pour la Chapelle Royale. Auteur de nombreux divertissements et de cantates.

Conclusion

L'opera de Lully s'inscrit dans l'esthétique de son temps au sens où il célèbre la majesté et le plaisir. Toutefois, on ne saurait le réduire à cette dimension.
C'est encore en effet un spectacle total, unissant toutes les formes d'art, tenant, selon La Bruyère, "les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement".
C'est aussi le point de départ de l'opera romantique avec ses grands thèmes de l'amour impossible (Roland, Armide), de la folie (Roland) et de la mort, unique aboutissement de la passion.

Parallèlement à la France et sous son influence, l'Angleterre crée son propre opera. Didon et Enée, premier opera de Purcell sur un livret de N. Tate, fut écrit en 1689. Plus bref et concis (destiné à une école de jeunes filles) il se déroule en 3 actes au lieu de 5. L'action, très schématisée, privilégie l'aria à l'inverse des solutions lullystes.
A côté de Didon et Enée, Purcell écrit des semi-operas, comportant une partie parlée et des interventions musicales. C'est le cas de Dioclesian (1690), King Arthur (1691), The Fairy queen (1692) The Indian queen (1693) et Timon of Athens (1694).

Sources musicales

Lully
oeuvres complètes, par H. Prunières, Paris, ed. Revue Musicale et New York.
Il existe également de vieilles partitions chant/piano.

Destouches
Issé, pastorale Héroïque, New York, Pendragon Press, 1984

Beaujoyeulx
le Ballet comique de la Royne, transcript. C. et L. MacClintock, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1971.

Discographie

Lully, Le Bourgeois Gentilhomme, dir. Gustav Leonhardt, Harmonia Mundi, HM 20320.21.

Lully, Alceste, dir. J.C. Malgoire, CBS, CBS 79301

Lully, Armide, dir. Ph. Herreweghe, Erato, STU 71537

Charpentier, Médée, dir. W. Christie, Harmonia Mundi, HMC 1139.41.

Purcell, Didon et Enée, dir. R. Leppard, Erato, STU 71091

Ces disques sont tous des intégrales de grande qualité.

—

TEXTE SERIE 13

La musique religieuse au XVIIe siècle

—

Bibliographie

Reprendre les principaux titres des séries 10. 11. 12.

C. de Nys, La Cantate, Paris, PUF, que sais-je ? n° 1851.

H. Quittard, Henry du Mont, Paris, Mercure de France 1906, reprint par Minkoff)

Cl. Crussard, M. A. Charpentier, Paris, 1945.

J. Mongrédien, Catalogue thématique du grand Motet français 1663 - 1792, Munich, 1984.

M. Benoit, Les Musiciens du Roi de France 1661. 1733, étude sociale, Paris, PUF, que sais-je ? n° 2048.

M. Brenet, La musique sacrée sous Louis XIV, Paris, 1899

Numéro spécial de la Revue Musicale n° 222, 1953-54, "La Musique religieuse française".

Plan du Cours

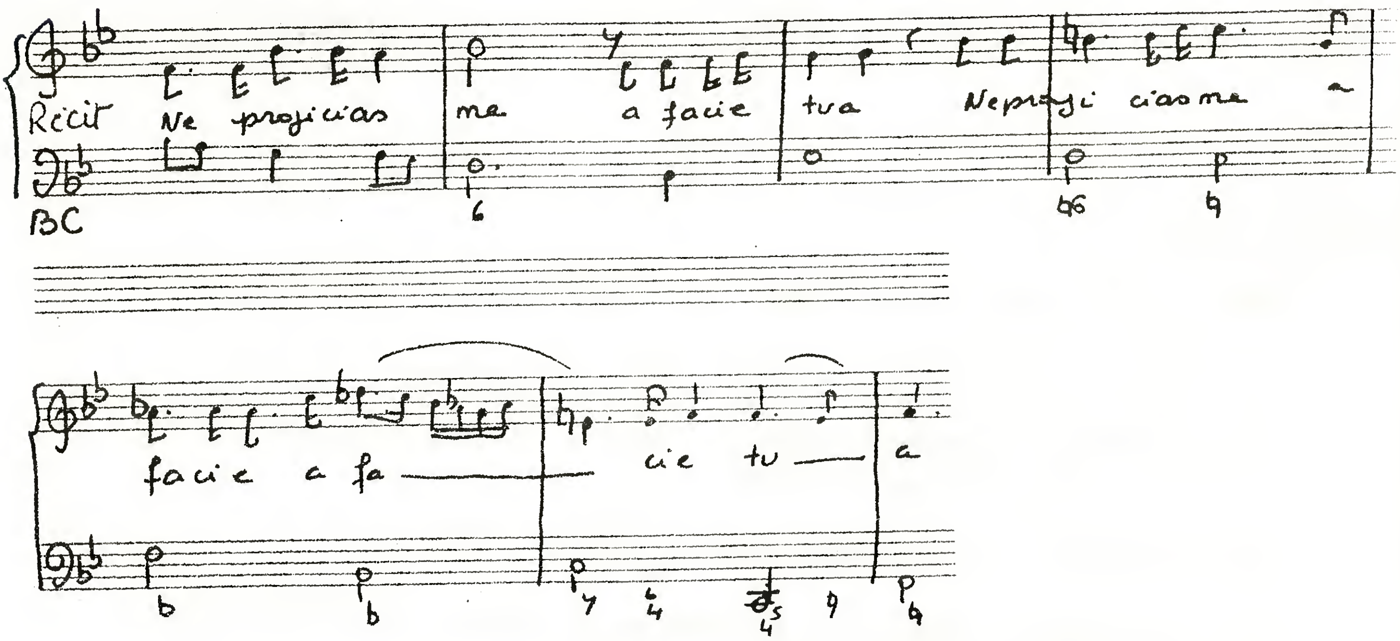
Introduction
I - En Italie
II - En France
III - Dans les autres pays d'Europe
Conclusion

—

Le récit est loin d'être monotone : en sections réduites alternant avec ensembles et choeurs, il peut avoir des aspects très divers :

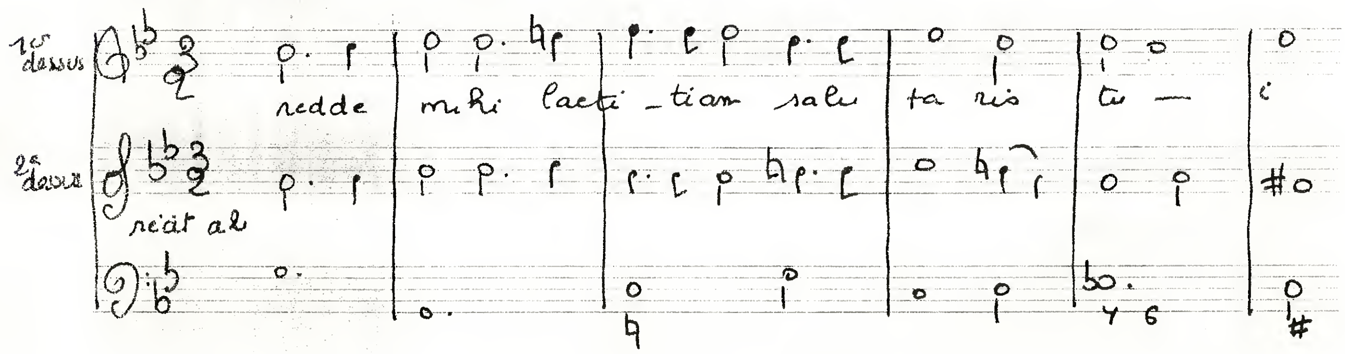
Très "débité" pour un soliste

Lully, <u>Miserere</u> (récit de Bas-dessus)



Beaucoup plus "mesuré" pour un duo

Lully, <u>Miserere</u>



Parmi les grands motets de Lully, signalons le <u>Miserere</u>, <u>De Profundis</u>, <u>Te Deum</u> (pour le traité de Nimègue en 1677).

Les contemporains et successeurs de Lully :

Charpentier (1636.1704) <u>Te Deum</u>
<u>Magnificat</u> etc...

Introduction

La musique religieuse du XVII° siècle profite de toutes les grandes tendances contemporaines, intégrant la monodie accompagnée, le style représentatif, mais il demeure un peu partout en Europe des îlots de résistance conservant un style ancien, post renaissant. Oratorio, motet concertant seront les formes nouvelles, s'opposant aux messes traditionnelles, d'une choralité académique. Cette dualité tendra à se résoudre, la messe étant gagnée à son tour par le nouveau style.

Chaque pays marche à son rythme, comme pour l'opera – La France marque toujours un grand retard sur l'Italie, aussi bien pour l'adoption de la basse continue — élément fondamental de l'écriture baroque — qui s'introduit vers 1630-1640, que pour la création du style religieux concertant ou de l'oratorio.

Une musique religieuse de concert se développe avec l'oratorio et le motet. Les préoccupations liturgiques des compositeurs cèdent devant le point de vue esthétique et la messe peut parfois prendre elle aussi des allures de concert. Les genres sont d'ailleurs beaucoup moins tranchés : l'opera peut lui aussi prendre des sujets métaphysiques et certaines oeuvres sont difficiles à situer : opera religieux, oratorio, tragédie sacrée ? Les titres d'ailleurs se diversifient : des messes avec choeurs, voix solistes et instruments sont désignées par les termes { messe concertante
" de concert
" avec instrument,

et peuvent figurer parmi des "concerts ecclésiastiques". L'oratorio peut se nommer Histoire sacrée, Représentation sacrée, etc... Les langues elles aussi ne sont pas normalisées : certaines de ces musiques utilisent la langue vulgaire, d'autres le latin. Les textes eux-mêmes sont de sources diverses pour les mêmes types d'oeuvres : extraits des psaumes, paraphrase des psaumes, ou même poème latin de circonstance.

Les circonstances de la vie religieuse favorisent cette discontinuité. On remarque en France par exemple un désintérêt pour la musique religieuse pendant le règne d'Henri IV, puis un élan contre réformiste sous Louis XIII, et enfin un développement étonnant de la production religieuse à l'époque versaillaise. Les Jésuites jouèrent d'ailleurs un rôle très important aux XVII° et XVIII°: pensée religieuse, enseignement, prédication. On pourrait même définir une esthétique jésuite en musique avec les oeuvres de M.A. Charpentier, par exemple.

Siècle de bouleversement musical mais aussi siècle d'une grande spiritualité, le XVII° est riche d'un répertoire religieux considérable, illustré par Monteverdi, Schutz, Lully, Charpentier, Purcell...

I - La musique religieuse en Italie

- Le style post-renaissant

Une école archaïque, "palestrinienne" écrit encore en style choral académique, souvent gagné par le gigantisme baroque. Les choeurs peuvent atteindre 32 à 48 voix ; il existe même une messe à 53 voix, écrite par Orazio Benevoli pour la consécration de la cathédrale de Salzburg en 1628 [1].

Le style colossal dit "romain" est courant chez
{ S. Bernardi
A. Draghi
A. Lotti , auteurs de messes ou de Requiem et
affecte l'Allemagne du Sud et l'Autriche.

- Style ancien ou style nouveau ?

Certains auteurs vont présenter à la fois des oeuvres post-renaissantes et modernes, témoins de cette période de recherche qui est la frontière XVIe/XVIIe.
Cl. Monteverdi, par exemple, écrira des oeuvres sacrées durant toute son existence, depuis les Madrigali spirituali [2] de sa jeunesse jusqu'à Selva morale e spirituale de 1640 en passant par les Vêpres de la Vierge (1610).
Il pratique les deux styles

stile antico	officiel, ancien, liturgique, archaïsant très axé sur l'intelligibilité du texte a capella
stile nuovo	concertant, prestigieux, lumineux utilisant solistes et instruments lieu de recherches expressives.

La messe appartient généralement au stile antico alors que motets, psaumes, vêpres sont plus hétérogènes et marqués par le "style nouveau".

- La grande nouveauté : l'oratorio

L'oratorio, écrit à l'instigation de l'opera, doit son nom de son lieu d'exécution : l'oratoire. La première oeuvre de ce type serait contemporaine du premier opera : La Représentation de l'Ame et du Corps, d'E. Cavalieri [3], créé en 1600 à l'Oratoire romain de S. Maria in Vallicella, fondé par Saint Philippe de Neri.

Oeuvre dramatique sur sujet religieux, l'oratorio se constitue lentement : dialogue, histoire sacrée, mélodrame, oratorio sont, au départ, des termes équivalents. Par ailleurs, la forme pose le double problème de la représentation (ou de l'absence de représentation) et du choix de la langue (latin ou langue vulgaire).

---

1. O. Benevoli (1605-1672)
La musicologie actuelle préfère attribuer cette messe de 1628 à un auteur allemand : von Biber.

2. 1583

3. 1550-1602.

L'oratorio latin sera au départ le plus favorisé[1]. On y voit généralement un récitant (*Historicus* ou *Historia*) établissant les faits, et des personnages et choeurs intervenant aux moments important. Récit, arioso et choeurs en sont les éléments musicaux fondamentaux.

Le violiste français Maugars, de passage à Rome, entendit ce genre de musique et en fut très surpris. Il rapporte son expérience dans la célèbre *Response à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639) :

"Mais il y a encore une autre sorte de musique, qui n'est point du tout en usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que je vous fasse un récit particulier . Cela s'appelle "stile récitatif" . La meilleure que j'ay entendue, ça esté en l'Oratoire Saint-Michel, où il y a une congrégation des Frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare, et en effet, les plus excellens Musiciens se picquent de s'y trouver, et les plus suffisans Compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions, et s'efforcent d'y faire paroistre tout ce su'ils ont de meilleur dans leur estude . Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les Vendredis de Carême, depuis trois heures jusques à six . L'Eglise n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue très doux et très propre pour les voix . Aux deux costés de l'Eglise, il y a encore deux autres petites tribunes, où estaient les plus excellens de la musique instrumentale . Les voix commençoient par un Psalme en forme de motet, et puis tous les instruments faisoient une très bonne symphonie . Les voix après chantoient une histoire du Vieil Testament, en forme de comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, de David et de Goliath . Chaque chantre représentoit un personnage de l'Histoire et exprimoit parfaitement l'énergie des paroles... Je ne sçaurois assez louer cette Musique Récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite ".

G. Carissimi[2] demeure le grand maître de cette forme. Il influencera d'ailleurs l'oratorio français (M.A. Charpentier fut son élève) et allemand (Bernhard, von Kerll, Krieger). On lui doit 17 oratoratorios latins dont *Jephté* (1650), des messes (12) et des motets (environ 200).

Jephté se rapproche de l'opéra par son sujet tragique (Jephté devra sacrifier sa fille par suite d'un voeu) mais s'en écarte par l'économie des moyens :

- dimensions réduites (aspect d'"un acte" d'opéra)
- choeur à 4 voix
- peu de personnages
- accompagnement par la basse continue et peu de parties instrumentales.

---

1 - Il se développera surtout à la fin du XVII et au XVIII siècle.

2 - (1605. 1674)

L'expression semble presque bénéficier de cette économie des moyens : beaucoup de figuralismes, de hardiesses harmoniques, des choeurs très inspirés du madrigal. Si l'historicus n'est pas toujours très passionnant dans sa scène d'exposition (récit latin un peu monotone) tout explose littéralement dès le début de l'action dans un langage qui touche profondément.

• La cantate résume à elle seule toute l'ambiguité de la musique représentative : sacrée ou profane ? représentative[1] sans représentation...
Constituée de récits et d'arie, pour 1 ou 2 voix sur basse continue, elle traite des grands mythes du théâtre (Didon de Mazzochi) ou de sujets sacrés (O spiritas angelici de Brevi).
L. Rossi en sera le grand maître (école romaine) avec 345 cantates.

II - La musique religieuse en France

Motet et oratorio sont les formes essentielles de la musique religieuse française. La messe perd de la distance et ne trouvera son style moderne qu'en fin de siècle avec M.A. Charpentier (messes pour voix et instruments).

La chapelle royale, véritable théâtre, est organisée en 1663. On y nomme 4 organistes (exerçant chacun un "quartier" ou trimestre) et 4 sousmaîtres (compositeurs). Chanteurs et symphonistes (orchestre) s'y ajoutent. Le sousmaître organise les auditions de musique religieuse, compose et dirige. Appartiennent encore à la chapelle le facteur d'orgues, le souffleur, le pointeur d'absences et l'imprimeur.
Lully écrira 23 motets pour la chapelle — sans en faire partie — ; M.A Charpentier n'y sera joué qu'après la mort de ce dernier, en 1687.
La fin du siècle sera dominée par M.R. Delalande, nommé en 1683 et ses successeurs Bernier et Campra. Le centre d'intérêt se déplace ensuite vers les Tuileries. On y joue le motet au "Concert spirituel" -

Les 4 sousmaîtres en 1663
- DuMont
- Expilly
- Gobert
- Robert

• Le motet

Fort d'une tradition renaissante, le motet prend son style moderne avec G. Bouzignac (+ vers 1643), musicien du Languedoc, particulièrement réceptif aux idées italiennes.

---

1 - Je rappelle que le style représentatif n'est pas, comme on pourrait le penser hâtivement "destiné à la représentation" mais contenant en lui-même un pouvoir de représentation des idées du texte, c'est-à-dire finalement : émouvant-
expressif
figuraliste
traduisant les paroles en musique

H. DuMont et P. Robert continuent dans cette évolution mais Lully donne au motet son aspect réellement représentatif
2 genres sont traités :

- grand motet
  - choeur à 5 voix
  - solistes
  - instruments
- petit motet
  - 1 à 3 voix solistes
  - Basse continue
  - parfois quelques parties instrumentales

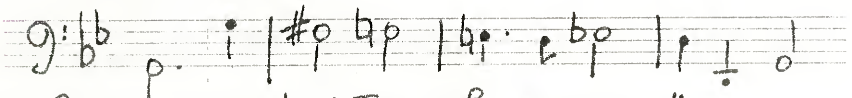
Les textes en latin viennent des psaumes, de paraphrases, ou de poèmes latins de circonstance.
des moyens musicaux : le récit très arioso (aucun air) le choeur, les parties symphoniques.
Le figuralisme est fréquent, à l'imitation de l'art représentatif italien, tout en étant beaucoup plus idéalisé, discret.

ex1 : art italien : élément mélodique exubérant (ici cantemus, "le chant" signifié par la vocalise)

G. Carissimi Jephté

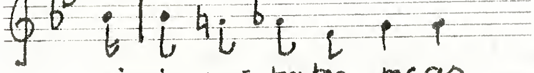
ex2 : art français : deux figuralismes discrets, l'image du péché rendu par un chromatisme descendant.

Lully, Miserere



Basse du verset "Tibi soli peccavi"

Lully, Miserere



et surtout M.R. Delalande (1657-1726), auteur de 71 motets *Te Deum*
De Profundis
Miserere
Beatus Vir etc..

- L'oratorio

Arrivé tardivement en France grâce à M.A. Charpentier, son audience est, au départ, faible : quelques cercles italianisants l'admettent. Charpentier en eut connaissance par Carissimi (vers 1650) et sa production fait montre d'une certaine recherche stylistique et formelle : oratorios, histoires sacrées, dialogues, cantiques. Parmi ses oeuvres principales
Le Jugement de Salomon
Le Reniement de St Pierre

Sans arié, sans virtuosité vocale, l'oratorio reste très expressif (proche de la tragédie en musique) et les parties instrumentales importantes.

III - La musique religieuse dans les autres pays d'Europe

- En Angleterre

Les genres traités sont spécifiques

cantiones sacrae } à 5 voix
cantica sacra } genre de motets polyphoniques assez italianisants

anthems ...... équivalent du motet catholique de type versaillais
full anthem : choral a capella ou avec orgue
Verse anthem : avec chant et instruments

odes .... - oeuvre concertante (voix et instruments)
J. Blow *Ode sur la mort de Purcell*
Purcell *ode à Ste Cécile*

hymnes
cantates

L'oratorio ne se développera qu'au XVIII^{e} siècle. Le décalage[1] entre l'Angleterre et l'Italie est ici encore très important : aussi bien dans le domaine de l'opéra que dans celui de l'oratorio, presque un siècle sépare les réalisations anglaises des italiennes !

1- *Didon et Enée*, 1er opéra de Purcell, date de 1689.

l'Angleterre possédait il est vrai des "produits de remplacement" très élaborés, aussi bien en musique profane qu'en musique sacrée.

- En Allemagne

La situation de l'Allemagne est elle aussi marginale. Le style représentatif s'y introduit au XVII[e] grâce à l'initiative personnelle de H. Schütz [1] qui étudia en Italie avec Gabrieli et connut Monteverdi.
Les genres religieux abordés par Schütz sont variés

concerto sacré concert symphonie sacrée dialogue psaume	} univers du motet (style ancien)
Passions Histoires sacrées	} univers de l'oratorio (style représentatif)

Au cycle des passions appartiennent les Passions selon Luc, Mathieu, Jean, et Les Sept Paroles de J. Christ.
L'Histoire de la Nativité (1664) ou "oratorio de Noël" se présente en 8 intermèdes commentés par un récitant et encadrés de deux choeurs. Chaque intermède [2] possède sa couleur instrumentale et vocale, son expression propre.
Source de J.S. Bach, Schütz a introduit en Allemagne l'idée de dramatiser le texte

Conclusion

La musique religieuse brille encore au XVII[e] d'un grand éclat, commeenique en partie par la musique dramatique dont elle partage le style représentatif.
Toutefois cet éclat est de courte durée : une décadence s'observe dès la fin du siècle. La musique religieuse perd son caractère liturgique et se tourne vers le concert. Après la mort de Bernier et Campra, quelques auteurs de motets tenteront de maintenir le genre : Colin de Blamont
Philippe Courbois
Rameau
Blanchard (Te Deum pour la Victoire de Fontenoy en 1745)

mais en vain. Les auteurs du XVIII[e] siècle — en France

---

1 - 1585 . 1672

2 - Le premier intermède concerne l'annonce de la venue du Christ
"L'Ange aux Bergers dans les champs"
Il est admirablement rendu par un soprano accompagné du timbre très doux de 2 violes de gambe.

comme dans les autres pays d'Europe — rechercheront les effets faciles, la grandeur dans un art dépourvu de tout sens religieux.

—

Discographie

Motetti e sacri canti a voce sola (1612 - 1692) par René Jacobs et Johan Huys, disque Alpha, DB 231 - F (oeuvres de Frescobaldi, Donati, Bernardi, Kapsberger, Brevi, Gabrieli, da Gagliano, Giamberti, Grandi)

G. Carissimi Jephté, et 3 motets, dir. Michel Corboz, Erato, STU 70688.

E. Moulinié, Cantique de Moyse, Motets, Fantaisies, "Les Arts Florissants", dir. W. Christie, Harmonia Mundi, HM 1055.

Lully, Dies Irae, Miserere, dir. J.F. Paillard, Erato, STU. 70940.

Lully, Te Deum, dir. J.F. Paillard, Erato, STU 70927

Charpentier, Messes des Morts, dir. Louis Devos, Erato, STU 71291.

M.R. Delalande, De Profundis, Regina Coeli, dir. M. Corboz, Erato, STU 70584.

"Musique pour les cathédrales d'Angleterre" (oeuvres de Tallis, Parsons, Byrd, Morley, Blow, Purcell), Deller Consort, Harmonia Mundi, HM 225 G.

H. Schütz, Oratorio de Noël, dir. Hans Grischkat, Cahiers du disque, "Salons de la Musique", DL 780.

—

TEXTE SERIE 14

La naissance de l'art instrumental
La musique instrumentale au XVII^{e} siècle

Bibliographie

sur les instruments

Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical*, 1556, ed. moderne par Fr. Lesure, Annales musicologiques T. VI

Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, v. 1640, ed. moderne, Genève, Minkoff, 1972.

Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris, 1687, ed. moderne, Amsterdam, 1965.

sur leur utilisation au moyen age

A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV^{e} siècle à la fin du XVI^{e} siècle*, Paris, Laurens, 1940.

Les répertoires

"Le Luth et sa musique" Edition du CNRS, 1958

L. de La Laurencie, *Les Luthistes*, Paris, Laurens, 1928

Y. Rokseth, *La musique d'orgue au XV^{e} et au début du XVI^{e} siècle*, Paris, Droz, 1930

Ch. Van den Borren, *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*, Bruxelles, Librairie des Deux Mondes, 1912.

E. Meyer, *English chamber music, the history of a great art from the Middle Ages to Purcell*, Londres, Lawrence and Wishart, 1946.

quelques ouvrages de vulgarisation contemporaine sur les instruments
exemple: N. Dufourcq, *Le clavecin*, Paris, P.U.F, que sais-je?, n° 331, 1949.

Ce cours concerne les débuts de la musique instrumentale tout comme son épanouissement au XVII° siècle. A lui seul il mériterait 150 pages... Réduit à une série, il sera automatiquement schématique. La partie XVII° siècle sera volontairement réduite car chaque étudiant est un instrumentiste et peut se faire une idée des styles et écoles baroques à travers sa propre expérience. Moyen Age et Renaissance méritent évidemment plus d'explications.

En principe la musique instrumentale, abordée en dernière série, ne donne jamais prétexte à un sujet d'examen. Toutefois il est bien agréable de pouvoir en parler dans une argumentation, une démonstration, sur un autre sujet.

Aucun devoir n'est prévu pour accompagner cette série.

Plan du cours :

Introduction

1° - Classification des instruments au Moyen Age
des instruments avant le XVI° siècle.

2° - La Renaissance : la musique instrumentale au XVI° siècle
Allemagne, Italie, Angleterre.

3° - La Musique instrumentale au XVII° à travers l'évolution de la suite et de la sonate.

Conclusion.

Eléments de discographie

Introduction

Les instruments ont toujours participé à la vie musicale, même lorsque l'Eglise les condamne pour raison d'impureté. Ils se réfugient alors dans les divertissements, les manifestations populaires les utilités (chasse, guerre, rythmes de travail, sonneries)
Par ailleurs, même lorsque la musique écrite est unique vocale, les instruments participent à son exécution : ils exécutent une teneur non pourvue de paroles, remplacent une voix défaillante, doublent une voix chantée pour la faire mieux entendre, etc...
Les premières musiques instrumentales ont été des transcriptions de polyphonies vocales : textuelles d'abord, puis "fleuries" (ornées).
Petit à petit, chaque instrument s'est spécialisé et a créé son style et son répertoire (les idiomes instrumentaux). L'épanouissement des grandes écoles instrumentales se fait au XVII[e] siècle : les formes principales en sont la suite et la sonate.
L'activité créatrice des musiciens compositeurs est soutenue par les progrès constants de la facture instrumentale. De nombreux traités concernent les instruments et même la façon d'en jouer.
La notation joue aussi un grand rôle : tablatures (notation chiffrée sur le manche de l'instrument) ou notation traditionnelle feront l'objet de nombreuses éditions.

1° Les instruments avant le XVI[e] siècle

• Classification des instruments au Moyen Age
On distingue les haults et les bas instruments.
Les haults font "grand noise" (bruit), ils sont gais et joyeux on les joue en plein air, à la guerre, dans les repas et fêtes royales.
{ sacquebоute, cromorne, cors
trompette
chalémie
bombarde
cymbales et toutes les percussions, etc...

Les bas instruments sont joués à l'église, dans les mystères plus doux, plus courtois
{ flûte, frestel, flageol
luth
instruments à archet
orgue, etc....

• Les concerts
On joue les instruments { par familles
en solistes
en ensembles
Les indications sont fournies par l'iconographie et les témoignages littéraires.
Danses, transcriptions vocales constituent l'essentiel du répertoire : on dit "harper" ou "fluter" une chanson.

- Les oeuvres

3 manuscrits comportent des pièces instrumentales notées :

1. Robertsbridge Codex (tablature la plus ancienne)
vers 1325 motets et danses

2. Manuscrit de Faenza vers 1400/1420
104 transcriptions de chansons et fragments de messe

3. Buxheimer Orgelbuch vers 1470
transcriptions pour l'orgue

En France, aucun manuscrit instrumental avant le XVIe siècle.
L'Ecole d'orgue Allemande au XVe siècle est très importante - Conrad Paumann[1] écrit vers 1452 le Fundamentum organisandi, méthode complète pour l'orgue avec choix d'exercices et adaptation de pièces vocales. On y explique :
- comment faire du contrepoint
- des variations sur thème de plain-chant
- comment transcrire et composer des préludes
- on y parle de notation

Le Buxheimer orgelbuch est issu de l'enseignement de Paumann.

2° La musique instrumentale au XVIe siècle

- en Allemagne

Importante école d'orgue des continuateurs de Conrad Paumann : Paul Hofhaimer[2] et ses disciples = Kotter, Kleber, Buchner et Arnold Schlick.

Les activités des organistes ?
- improviser des préludes
- mettre des polyphonies en style instrumental
- faire des compositions sur plain-chant

L'ornementation — élément "organistique" essentiel qui va distinguer l'oeuvre instrumentale de son modèle vocal — comporte des ornements brefs ("flores" "mordentes") ou plus étendus : gammes diminutions.

On appelle parfois ces musiciens des "coloristes" car ils pratiquent l'ornementation ou "coloration".

- en Italie

_Ecole de luth :

* les premières tablatures imprimées paraissent chez Petrucci en 1507. Les auteurs ?
- F. Spinaccino
- J. A. Dalza
- F. Bossinensis

Les genres abordés ?
des danses (la pavane, le saltarello, la piva)

---

1 _ (1415 - 1473)

2 _ (1459 - 1537). Les "Paulomines" sont ses disciples.

des transcriptions de chansons et motets (oeuvres d'après Josquin, Agricola Ockeghem, Brumel, Isaac)

des ricercar, sortes de contrepoints, couplés ou non à un prélude : le "tastar de corde"

vers 1520, le manuscrit de Capirola (à Brescia) tablature manuscrite, résume tous ces aspects.

* Viennent ensuite les publications vénitiennes de A. Willaert, Milano, Ripe, Borrono.
La fantaisie s'y développe, pièce libre qui hésite entre le ricercar et le prélude : moins de contrepoint et un certain goût de la virtuosité

* le milieu du siècle est une grande période de création, grâce aux éditeurs vénitiens Gardane et Scotto.
Les auteurs ? { da Milano
Rotta
M. de Barberiis
Borrono
Bianchini
da Crema
Les genres ? { transcriptions de messes et de motets (Josquin, Gombert, Mouton, Richafort...)
transcriptions de chansons et de madrigaux
danses
fantaisies et ricercar

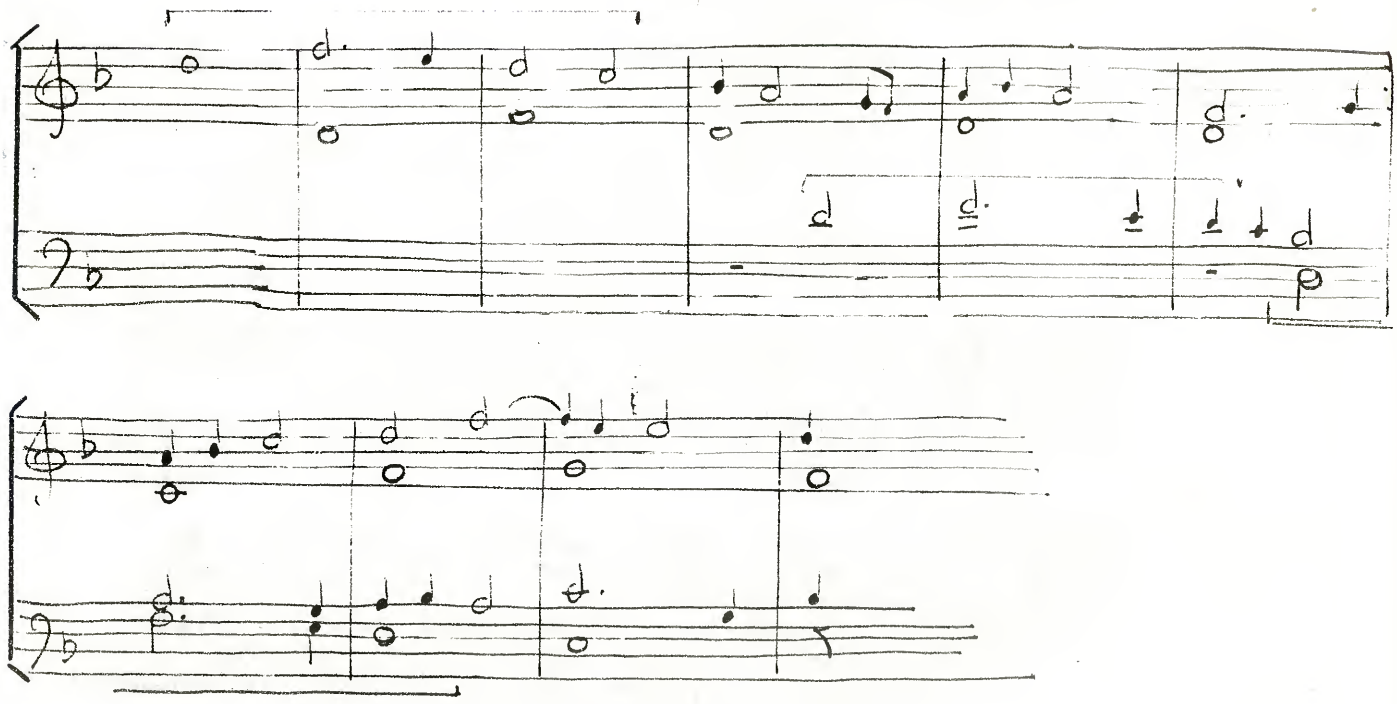
* la fin du siècle montre un ralentissement des productions pour le luth : on s'intéresse aux problèmes de la monodie accompagnée, au tempérament, à l'expression.
Lassus, Rore, Marenzio seront beaucoup transcrits
En 1568, un grand traité (musique et théorie) de V. Galilei, intitulé Fronimo.

- Ecole de clavier
Les formes de la musique d'orgue italienne demeurent le ricercar, les oeuvres sur plain chant, la canzona d'organo (simple arrangement au départ)
G. Cavazzoni publie, vers 1542, deux recueils célèbres
Cl. Merulo aborde, à la fin du siècle, la toccata et pratique un ricercar dont les contrepoints concernent un motif unique, s'approchant de la fugue.
enfin les Gabrieli font la transition avec le XVII° siècle.
Diruta dans son traité Il transilvano (1593) donne de nombreux renseignements sur les organistes, l'orgue, les clavecins, le jeu et les oeuvres musicales.

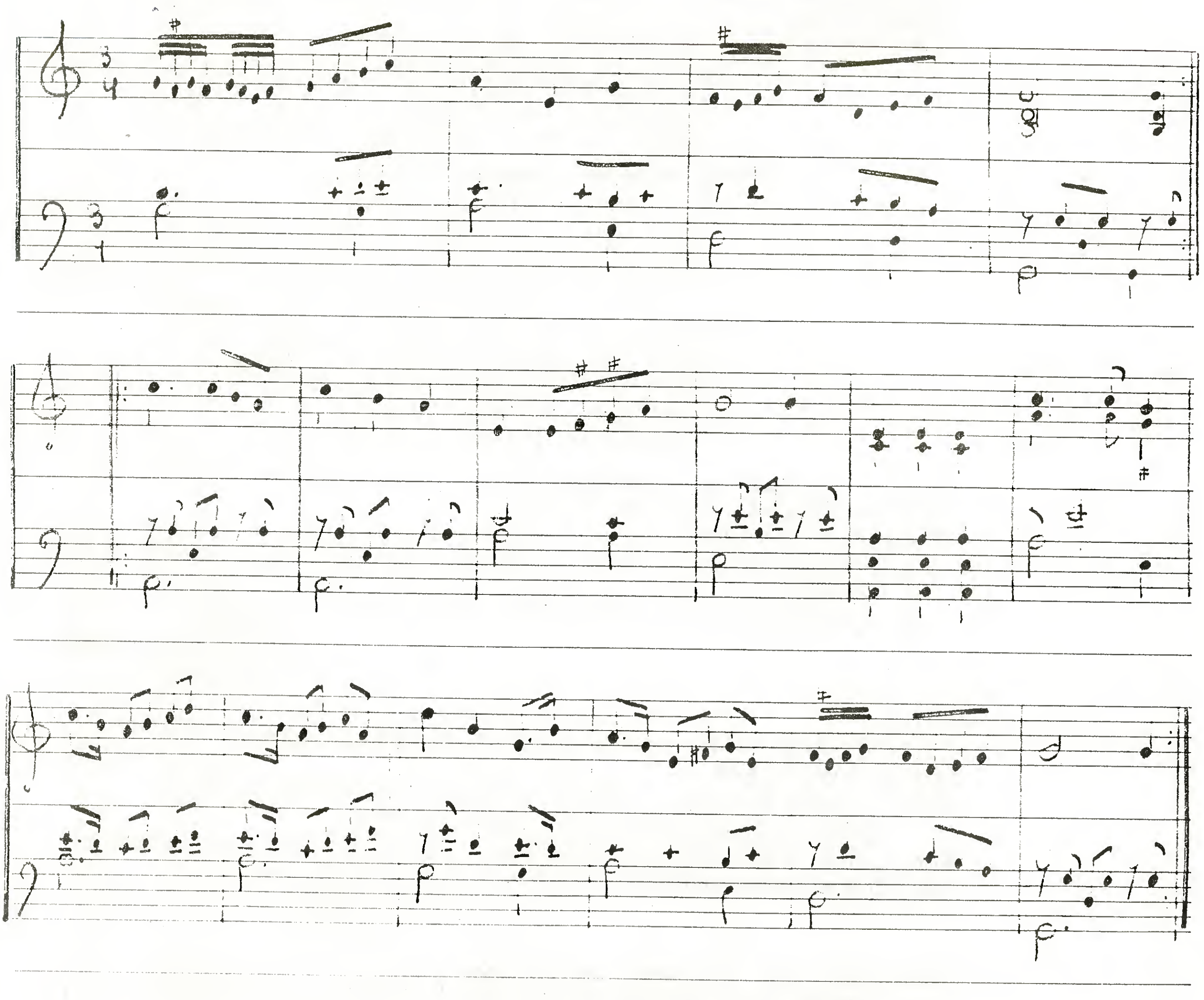
- Il existe encore en Italie de nombreux recueils pour divers instruments contenant des ricercar, fantaisies, canzones.

• En Angleterre
Le XVI° connait un âge d'or en ce pays. Sur le plan instrumental, l'Angleterre possède un remarquable répertoire pour le "virginal", sorte d'épinette rectangulaire. Cet instrument est décrit dans le traité allemand Musica getuscht de S. Virdung (1511).
- Musique d'orgue
Existence, comme ailleurs, d'un répertoire sacré (transcription de messes et motets, compositions sur plain chant) et d'un répertoire profane (danses, transcriptions de chansons)
Des formes spécifiques : - le In Nomine polyphonie en sections sur plain chant, ainsi nommée par référence à une pièce de Taverner sur un passage du Gloria tibi dont les paroles sont précisément in nomine domini.

TAVERNER. *In nomine.* Mulliner Book (F° 41 v°).



O ye happy dames. Milliner Book - F°1.



- la fancy ou fantaisie
- des danses spécifiquement anglaises :
  { Dompes
  { Hornpipe

des oeuvres ? le Mulliner Book (collection de Thomas Mulliner, entre 1540.1570) et divers manuscrits royaux.

- Le Virginal
  Connait un grand succès à la cour et dans les maisons bourgeoises.
  des oeuvres ? 5 manuscrits principaux
  1. Fitzwilliam Virginal Book (1620)
     contient des oeuvres de la fin du XVI et du XVII, étrangères et anglaises (Tallis, Byrd, Morley, Bull, Farnaby, Gibbons)
  2. Lady Nevells Book (1591)
     42 pièces, toutes de W. Byrd
  3. William Forster's Virginal Book (1624)
     pièces de Byrd (35), Ward, Bull, Morley
  4. Benjamin Cosyn's Virginal Book (1620)
     pièces de Cosyn (29), de Bull (29) Gibbons (25), Ives, Tallis, Byrd.
  5. la tablature de John Bull (1628)
     quelques pièces de Bull

  ce sont des manuscrits. Un seul imprimé, en 1611, contient Byrd, Bull et Gibbons.
  des genres traités :
  - Des transcriptions de chansons, fantaisies, variations, danses,
  - et des pièces narratives concernant { orage, chasse, chute des feuilles, Crimercie

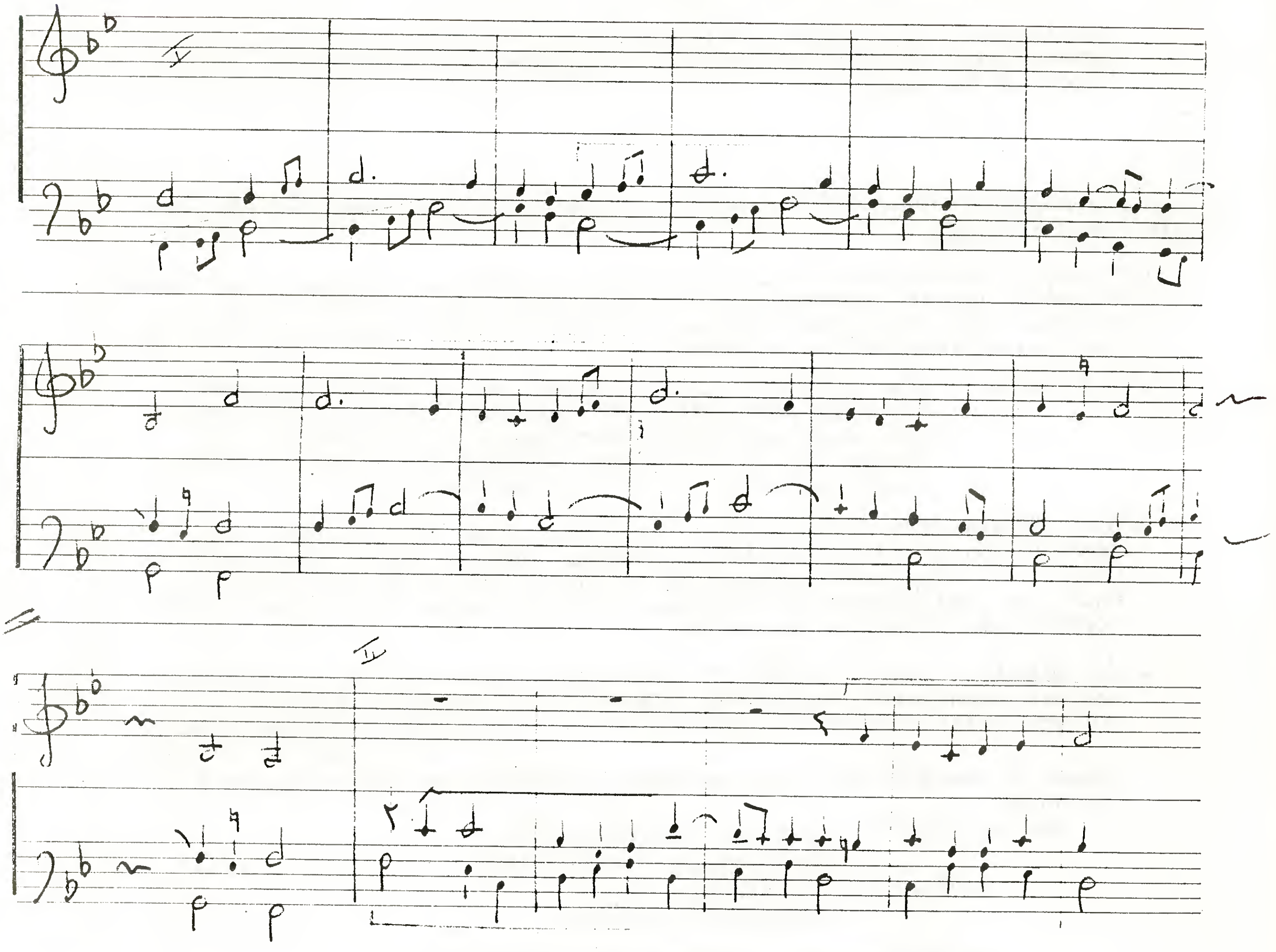
- Le luth
  instrument noble, joué dans les milieux royaux, connait une grande vogue
  1574, John Kingston traduit le texte d'Adrien Le Roy Instruction pour le luth, écrit en 1567.
  Beaucoup d'anthologies publient, pour luth solo, des oeuvres des plus grands luthistes anglais : { J. Dowland, Th. Morley, A. Holborne

  mais aussi de luthistes européens.
  On y traite la transcription, la fantaisie, les danses, et aussi des pièces imitatives (de Rossignol) et expressives.

- Pièces pour ensemble
  On pratique le "whole consort" (concert par familles, de violes, de flûtes...) et le "broken consort" (concert brisé à divers instruments) ainsi que le "consort songs" (chant et concert brisé).

A Fansye. Newman.

Mulliner Book - Fo13v.



A côté des pièces de Rosseter, Holborne, Deering, l'œuvre la plus remarquable est de J. Dowland, Lachrimae or seven tears, 1604.
Il s'agit de 7 pavanes sur le même thème musical pour quintette de violes et luth. Chaque pavane exprime un sentiment, selon la théorie des passions.

- La France, l'Espagne, les Pays-Bas manifestent également une grande activité instrumentale. L'Espagne, en particulier, lance l'art de la variation avec des auteurs comme Cabezon (1510-1566).

3° La Musique instrumentale au XVII^e siècle à travers l'évolution de la suite et de la sonate

La musique instrumentale au XVII^e siècle constitue un répertoire considérable et de grand intérêt. Comment dès lors faire des choix, ou plutôt des sacrifices ? En retraçant l'histoire de la forme "suite" nous aborderons les principaux aspects de ce répertoire.

- Définition : La suite est une succession d'un nombre variable de pièces musicales de caractère contrastant, régie par deux principes essentiels : le lien tonal (même ton, ou ton et son relatif) et l'unité de style (suite de danse, suite descriptive, etc...)

Avant l'apparition de la suite l'esprit de suite se manifeste déjà dans les compositions cycliques fondées sur un thème commun (messe sur thème, danses à reprises). La suite en ses débuts fait une large part à la variation, élément déjà très ancien dans l'histoire de l'écriture musicale.

- Les débuts : au XVI^e siècle, on remarque déjà dans les principaux centres musicaux européens l'existence de paires de danses nouvellement assemblées, généralement une danse modérée, binaire + une danse rapide, ternaire.

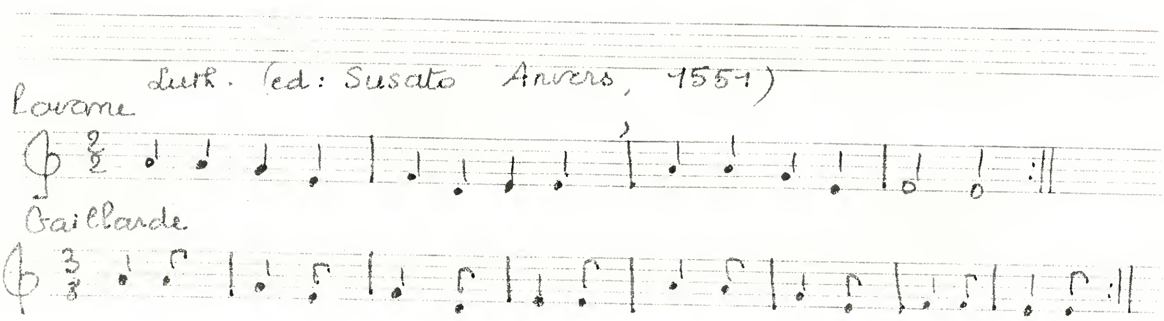
dont la seconde est une variation mélodique et rythmique de la première.

ex : en Italie pavane / saltarello
passamezzo / saltarello
en France, en Angleterre
pavane / gaillarde
en Allemagne Vortanz et Nachtanz
Tanz et Hupf auff [1]
Passamezzo et Hupfauff
Hoftanz et Nachtanz

---

1 - hüpfen signifie gambader, sauter.

ex. 4. 2 danses apparentées mélodiquement (incipit)



Les luthistes ajoutent d'autres pièces à ce noyau initial
ex: Petrucci (ed) Dalza, suite en 3 parties 1508 { pavane, saltarello, piva

Castelions, 1536
suite en 5 parties { Pavane, saltarello } même thème; 2 saltarelli libres; Toccata

des groupements de ces types se rencontrent en Allemagne chez le luthiste Waisselius, en France dans les publications de P. Attaingnant dès 1536.

Cette technique de composition s'étend au répertoire de tous les instruments en conservant ses caractères spécifiques:
{ Tonalité unique
style homogène
usage de la variation

- Apparition du terme de "suite": pour la première fois en 1557 dans le 7e Livre de Danseries publié par P. Attaingnant, éditeur parisien. Il s'agit de "suyttes de branles" pas encore une véritable forme mais plutôt une succession de danses de même nature.
Ces groupements sont au départ fonctionnels:
  1. ils favorisent le bal
  "La suyte des 4 sortes de branles est appropriée aux 3 différences de personnes qui entrent en une danse: les anciens dansent gravement les branles doubles et simples; les jeunes mariés dansent les branles gais; et les plus jeunes comme vous dansent légèrement les branles de Bourgogne"
  Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, 1589.
  2. ils favorisent le travail des instrumentistes
  "Afin de s'accorder ensemble ils [les instrumentistes] ont mis ces branles par suites de certains nombres..."
  idem

- La suite classique
La suite de danse telle que nous l'avons définie va se développer, bientôt stimulée par l'idée d'une exécution en concert. A cette époque (début XVIIe) de nombreuses formations instrumentales s'organisent (en France, les 24 violons du Roi) et les manuscrits rassemblent ces fameuses suites,

Les premières suites du XVII° procèdent encor par juxtaposition de danses variées comme au XVI° siècle mais, vers 1620/1630, les luthistes français expérimentent un groupement type :

{ allemande
courante
sarabande

précédé d'un prélude libre, sorte d'improvisation sans caractère de danse.

A la normalisation du plan d'ensemble de la suite correspond, au XVII°, une standardisation des formes pour chaque danse :

- danses à trio (le menuet)
- forme rondeau
  ex : gavotte en rondeau
- forme binaire ou forme "suite"
  A :|| B :||
- forme à doubles
- forme sur basse obstinée (passacaille, chaconne)

Les danses évoluent, se remplacent : pavane/gaillarde disparaissent ; le menuet fait son apparition.

Les pièces non dansées se multiplient dans la suite

Tombeau
Prélude
sinfonia
ouverture
toccata
capriccio

} Toutes sont susceptibles de commencer la suite

Au cours de l'oeuvre peuvent s'intercaler air, air varié

L'idée de virtuosité intervient désormais ainsi que la volonté d'expression manifeste dans certains portraits ou pièces descriptives.

La suite entre alors dans le domaine du concert.

• Les oeuvres :

* En France

J. Champion de Chambonnières est à l'origine de l'école de clavecin (1° Livre, 1670). Le 1er, il organise la suite selon le schéma emprunté aux luthistes, qui devient désormais classique { allemande
courante
sarabande

auquel il ajoute selon le cas

{ gaillarde
gigue
menuet
pavane
chaconne

Le nombre des pièces en rondeau est très élevé. Des titres pittoresques interviennent : { L'entretien des Dieux
Le Tambourin des Suisses

Ces tendances se poursuivent chez D'Anglebert, Louis Couperin, Lebègue... mais déjà le style devient plus polyphonique et la suite tend à s'éloigner de la danse.

* en Allemagne

L'influence de l'école française est très grande
J.D. Froberger publie en 1649 5 suites s'inspirant des modèles des clavecinistes français : { allemande
courante
sarabande.

la gigue s'intercale parfois avant ou après la courante ; elle ne devient conclusive de la suite qu'à la fin du siècle (voir les suites de J.S. Bach).

L'ouverture ou prélude vient s'y ajouter.

L'influence française se manifeste encore dans la multiplication des pièces en rondeau (ex: G. Muffat, Florilegium ..., 1695/98).

* en Angleterre

L'apogée de la suite correspond au déclin de la fantaisie (fancy).

1660 : Matthew Locke, dernier recueil de fantaisies suivi de suites de danses.

1696 : suites de clavecin de Purcell { prélude
allemande
courante (± hornpipe)
menuet (± sarabande)

* Italie

la suite prend l'aspect de sonate da camera, comportant parfois, en dehors des danses, des mouvements libres désignés par des termes agogiques (allegro, andante ...).

chez Corelli, on trouve le type courant { prélude
allemande
sarabande
gigue
(ex: op.5 n° 8)

et le schéma mixte, plus spécifiquement italien
{ prélude
allegro
adagio
vivace
gavotte
(ex: op.5 n° 4)

L'influence de la sonate da camera se fait sentir chez les musiciens allemands, en particulier Rosenmüller (sonate da camera, 1670), G.F. Haendel (2e suite).

Conclusion

Au XVIIIe siècle (jusqu'en 1750) les formes resteront les mêmes. Le langage évolue, les dimensions s'amplifient, les influences s'étendent mais il n'y a aucun changement notable.

quelques directions spécifiques cependant selon les pays :
la France accentue avec Couperin et Rameau le côté descriptif des pièces ; le titre, souvent pittoresque, joue un rôle important.
L'Allemagne accentue parfois le côté didactique des recueils : groupements d'oeuvres par style, par tons ; cette idée didactique

se rencontre aussi chez les Français (F. Couperin) avec la notion d'"ordre" remplaçant celle de "suite". L'ordre est une suite dans le désordre où le choix règne. Oeuvre ouverte par excellence, elle est à organiser par l'interprète qui devra choisir les pièces de l'ordre dont il fera sa suite.

Le début du style classique (vers 1750) modifiera profondément les formes et les styles : l'âge baroque se termine.

Eléments de discographie

"Le Luth en Italie" oeuvres de Galilei, da Milano, da Parma, Caroso, Gorzanis
par K. Gerwig, Harmonia mundi (coll. musique en 30/18)
HMO 30.676

Lionel Rogg "Les grands organistes" oeuvres d'Aston, Byrd, Buxheimer Orgelbuch, Attaingnant, Brandusi ... Bach.
Harmonia mundi, HMO 34.763

"English Virginalmusik um 1600" (Morley, Byrd, Gibbons, Bull)
G. Leonhardt
Telefunken "Das alte Werk", SAWT 9491. A.

J. Dowland, Lachrimae or seven teares, quintette de violes de la Schola Cantorum Basiliensis,
Harmonia mundi, HM. 20328

Marin Marais, Pièces à 2 violes, J. Savall et Ch. Coin, Astrée AS 39.

D'Anglebert, Pièces pour clavecin, K. Gilbert,
Harmonia mundi, HMU 941.

Louis Couperin, Pièces pour clavecin, G. Delvallée,
Arion, ARN 38582

A. Forqueray, Pièces de viole, J. Savall,
Astrée, AS 19